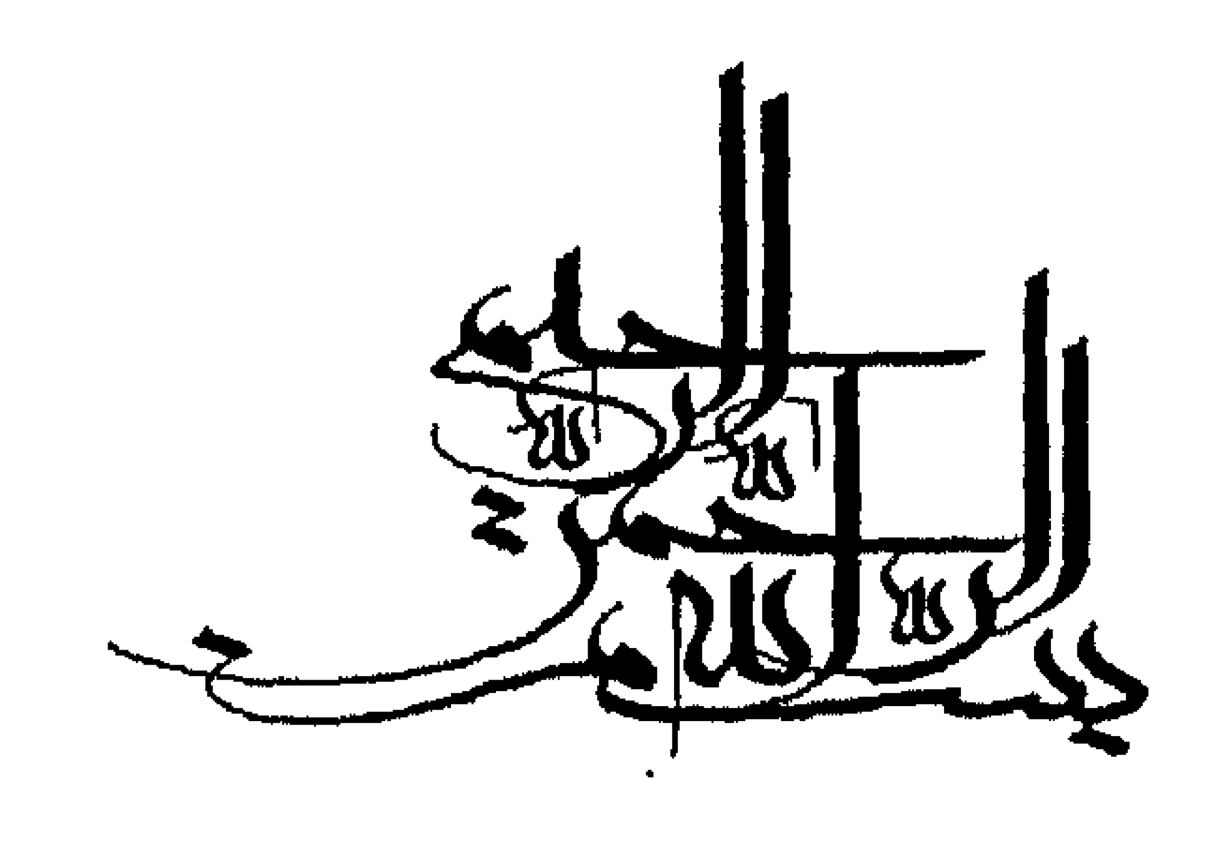
حداثوية الحداثة

شعر بشرى البستاني أنموذجاً

دراسة تأسيسية في ماهية الجمال الشعري - البصري

عصام شرتح





حداثوية الحداثة

(شعر بشرى البستاني)

أنموذجاً

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2014/2/694)

811.9

شرتح، عصام ابراهيم

حداثوية الحداثة: شعر بشرى البستاني أنموذجا/ عصام ابراهيم شرتح

عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2014

( ) ص

ر.إ: (2014/2/694).

الواصفات:/ الشعر العربي// العصر الحديث/

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-572-98-3



تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+
خلـــوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com

حداثوية الحداثة

(شعر بشرى البستاني) أنموذجاً

(دراسة تأسيسيّة في ماهيّة الجمال الشعريّ البصريّ)

عصام شرتح

الطبعة الأولى

2015م - 1436هـ

الإهداء

إلى كل من عرف الله وقدّس كلماته

﴿ قُل لَّوْ كَانَ ٱلْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَٰتِ رَبِّى لَنَفِدَ ٱلْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَٰتُ رَبِّى وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِۦ مَدَدًا ﴾ صدق الله العظيم

الفهرس

الفصل الثالث

جماليَّة التشكيل البصري

الفصل الرابع

جماليَّة المستوى التركيبي في قصائد البستاني

مقدمة

لاشكَّ في أنَّ البحث في جماليَّة الخطاب الشعريّ الحديث لهو بحث اختلافي أو إشكالي ، فهو بقدر ما فيه من المغامرة والمتعة فيه من الصعوبة والمشقة والاستعصاء التقييمي؛ ولا نبالغ إذا قلنا بقدر ما فيه من المنزلقات والمتناقضات الكثيرة التي تجعل المجال مفتوحاً للمحاججة والمساءلة والاختلاف في أغلب الأحيان؛ لأنَّ البناء الشعري الحداثي – بطبيعته بناء إشكالي، ومادمت تبحث في الخطاب الإشكالي فلابُدَّ من أن تكون أحكامك إشكاليَّة؛ شأنها في ذلك شأن بنية الخطاب الحداثي ذاته.

ومن أجل ذلك، تطلّب البحث منّا الاشتغال على حقول معرفية عديدة؛ للخلوص إلى أحكام منطقية تقارب هذه التجربة من صميمها، لمحاولة فكّ رموزها ومستغلقاتها النصّيّة، وفي اعتقادنا أنَّ كلَّ تجربة شعريَّة جديدة تجاهد أن تجذّر إبداعها على حداثوية اللغة والرؤيا معاً هي تجربة جديرة بالمتابعة النقديَّة والكشف النقديّ البارع، وهذا ما ينطبق تماماً على تجربة الشاعرة العراقية، بشرى البستاني، التي تملك خصوصيتها الإبداعية الفذة القادرة دوماً على ملامسة دواخل المتلقي، بمركبات قصائدها اللغويَّة المبتكرة، وفضاءاتها التصويريَّة المراوغة بإيقاعيها [البصري والصوتي] معاً، ولا نبالغ؛ إذا قلنا إنها من الشاعرات العربيات القلائل التي تميَّزت قصائدها بإيقاعاتها البصرية وحنكتها التصويريَّة في شعرنة السرد بإيقاع رشيق حداثوي للغاية.

وبهذا التصوّر، جاءت مقاربتنا النقديَّة الموسومة [في حداثوية الحداثة (بشرى البستاني) أنموذجاً)] لتضع بين يدي القارئ منطلقها الدرسيّ من النصّ وإلى النصّ، بوصفه: الإحالة المرجعيَّة التي لا تقبل التزييف والتحريف لكونه نابعاً من الباطن والجوهر، وما يمس الجوهر لا يكون إلاَّ صادقاً وحقيقيًّا؛ لكن هذا لا يعني إطلاقاً إهمالنا لكل ما يحيط بالنصّ من جوانب وهوامش ومؤثرات، لأننا نعي أنَّ الكثير من مستغلقات النصّ ومحفّزاته الإبداعيَّة ترتكز على هذه الهوامش والدلائل للوصول إلى مغزى النصّ ووجهه المضيء.

وتأسيساً على هذا، جاءت الدراسة بفصولها الاربعة لتكشف عن هذا الوجه المضيء في قصائدها على المستوى الجماليّ، لتضع نصب عينيها حداثة الخطاب وجداثاوية الرؤيا، التي تخلق لذة الكشف ولذة المغامرة؛ خاصَّة فيما يتعلق بالإيقاعات البصريَّة ووقعها جماليًّا على بنية الخطاب.

ولعلَّ أبرز ما حاولت الدراسة الكشف عنه [حداثاوية المنظور الشعريّ] الذي تملكه بشرى البستاني في تشكيل قصائدها بالإفادة من الفنون الأخرى كـ[فن السينما- والمسرح- والقصة- والرسم- والموسيقا] وغيرها من التقنيات المعاصرة؛ التي كانت الخلفية الجماليَّة لغنى الكثير من قصائدها على المستويات كافة.

وبعد، أرجو لهذه الدراسة – على الرغم من تواضعها- أن تكون ركيزة مهمة في حقول الكشف النقدي الحداثاوي عن شعريّة الخطاب، لعلّها تلقي الضوء على ما قد خفي، وتفتح المجال أمام الباحثين على ما بقي، لتدفع بعجلة الكشف النقديّ إلى الأمام. والله وليُّ التوفيق.

المؤلف

عصام شرتح

الفصل الأول

ملامح الشعريَّة عند بشرى البستاني

إنَّ تحولات الشعريَّة وتعَدد أساليبها فرض على القارئ الحداثي أن يتسلَّح بالمهارة التأويليَّة ومتطلبات الخبرة الجماليَّة التي تُعبِّر عن المقود الشعريّ؛ أو جوهر الرؤية الشعريّة المجسدة؛ ليكون القارئ مدرباً على فاعليَّة الكشف عن هوية النصّ الإبداعيّ؛ ومن هنا كان لزاماً أنْ تتغيَّر الأذواق والمفاهيم، ليُعاد تشكيل تصوّرات أخرى، أكثر موضوعيَّة وعلميَّة في التنظير للخطاب الشعريّ ووصفه؛ دون التركيز على استخراج الأحكام والمبادئ التي اعتادت عليها الدراسات الذوقية والنفسية والاجتماعيَّة؛ ولا قيمة لتمايز المبدعين وتفاضلهم، ولا شأن كذلك للمرجعيَّة المطلقة التي درج عليها التفكير فيعرف النقد الذوقي الذي تطغى على معظمه الأحكام البسيطة والانطباعيَّة؛ وأصبح الشأن منوطاً بما ينفرد به النصّ، فإنَّ استلهام المثال الغيبي كقوة خالقة للطبع والإبداع الذي لا يتحرك إلاّ به؛ قد أسقط خصوصيَّة هذا النصّ. والمرجعية اللاّنصيَّة، لا تملك الإقناع النقديّ في تصور مفهوم علمي للنصّ يُحرِّره من المسلمات الفكريَّة والثقافيَّة؛ ويعتقه من ربقة الخارج بأشكاله المختلفة[1].

ولَمَّا كانت الشعريَّة عمليَّة قفز نصّيّ أسلوبي في التشكيل؛ فإنها قد اعتمدت المراوغة لتحصين إبداعها؛ بانزلاقها الدلاليّ وثرائها اللغويّ؛ ومرجعيتها النصّيَّة المفتوحة؛ ومن هنا يبقى الأدب – عموماً/ والشعر خصوصاً- "غير قابل لأنْ يُحدَّد بحدود صارمة، أو أنه سيظلُّ محتكماً إلى طبيعة الذائقة التي تستطيع أن تميِّزه عمَّا سواه. وعلى المنوال نفسه يتغيَّر دائماً مفهوم الأدب بتعدّد الأزمان؛ ذلك لأنَّه بأبسط تعبير كائن حيّ، يتطوّر بتطور مستحدثاته، وقد ينبع كنهر من منبع واحد، وكلنَّه لا يتوقَّف عند نقطة ما... لأنَّه دائم التحرُّك، دائم التقدم إلى الأمام.. ولو في فراغ. ذلك هو الأدب الذي تأتي صعوبة تحديده لأنَّه منتج خياليّ يرتبط بمكنون النفس منتجاً منها وإليها.. والنفس تتأبّى التأطير، والأدب كذلك.."[2].

والشعريَّة تتأسَّس على الإدراك الجماليّ/ أو الحسّ الجماليّ الذي يثيره النصّ الشعريّ، محقّقاً فاعليته في استجلاء المعنى/ وكشف تحولاته ومنفرجاته، وثراء دلالاته؛ وبذلك؛ فإنَّ ما يحفِّز الشعريَّة ويزيد معطياتها هو الحراك الأسلوبي/ والإدراك الجماليّ للخاصية الجماليَّة المجسدة؛ وهذا ما أشار إليه دوفرين بقوله: إنَّ الإدراك الجماليّ يؤسِّس الموضوع الجماليّ فقط بأن يُوفِّيه حقَّه؛ أي أنْ يخضع له.

---

(1) درواش، مصطفى، 2005– خطاب الطبع والصنعة (رؤية نقديَّة في المنهج والأصول؛ اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط 1، ص 215– 216.

(2) الضبع، محمود، 2002– تشكلات الشعريَّة الروائية، مجلة فصول، ع 62، ص 303.

فالإدراك الجماليّ يُكمِل، لكنّه لا يخلق الموضوع الجماليّ؛ فأنْ تدرك بطريقة جماليّة يعني أنْ تدرك بطريقة أمنية، فالإدراك مهمة، لأنَّ هناك إدراكات غير سديدة لا تُوَفّي الموضوع الجماليّ حق قدره، والإدراك السديد هو فقط الذي يُبَلِّغ الخاصيّة الجماليّة لهذه الموضوع"[1].

ومن هنا؛ فإنَّ الإدراك الجمالي هو بؤرة ما تحققه الشعريَّة من لذة في التلقي؛ وإثارة في التأويل، ولذلك "يتوجَّب على القارئ – بتعبير الجاردن- أنْ يقرأ بين السطور من خلال فهم يتجاوز ما يكون مُصَرَّحاً به إلى ما هو مضمر وغير مُصَرَّح به في الجمل وتراكيبها. وبذلك فقط فإنّه يصبح قادراً على أنْ يتجاوز النصّ الأدبي الفعلي إلى القصد الكامن فيه"[2]. طالما أنّه يتلقاه محاوراً لمداليله؛ مرمِّماً فجواته أو مواضع تصدعاته؛ ليترك بصمته الإبداعية الجديدة على النص ليكون خالقاً جديداً له. وإننا من مطالعتنا لملامح الشعريّة- في نصوص بشرى البستاني- أحسسنا برعشة جماليّة تستدعيها نصوصها بين الحين والآخر؛ وهذه الرعشة التي تخلقها مؤسسة على مثيرات البناء والتشكيل وجهته؛ وعلى مثيرات القلق الوجودي التي تستدعيها نصوصها؛ لتؤسِّس تمردها على الواقع، وتستجلي معالم إبداعها ومحفّزاتها الجماليّة؛ من جهة ثانية؛ عبر مستويات إبداعيّة متعدّدة؛ ومتداخلية ومتفاعلة ضمن النسق الشعريّ المجسد؛ وهي كما يلي:

أولاً: شعريّة المفارقة:

إنَّ الشعريَّة – في جذورها الإبداعيَّة- تكمن في أسلوب المغايرة وشعرنة الاختلاف؛ وما من شكّ في أنَّ مكمن الإبداع يكمن في تدفقه التلقائي وتركيزه المطلق في تحقيق إيقاع الاختلاف؛ أو ما يُسمَّى [اختلاف الاختلاف]؛ وإنَّ أبرز مولّدات الاختلاف وما يسمَّى بـ [شعريَّة المفارقة]: ونقصد [بشعريَّة المفارقة]: شعريَّة الأنساق اللغويَّة المتضادة/ أو المتناظرة التي تخلق درجة توترها الشعريّ؛ من المراجحة بين دلالتين متناقضتين أو مختلفتين الأولى تتخذ منحًى إيجابيًّا؛ والأخرى تتخذ منحًى سلبيًّا؛ لخلق جدليَّة لغويَّة تُعَمِّق المفارقة وتوترها الشعريّ داخل النسق اللغويّ المُجَسَّد. وتُعَدُّ شعريَّة المفارقة: شعريَّة جذابة لحركية النصّ؛ وتعميق صيرورة الصورة نسقيًّا؛ وعلى هذا يمكن أن نَعُدّ: "أحد ملامح الشعريَّة المعاصرة، أنها شعريَّة التجريب. وإحدى السمات الفارقة التي تميِّز التجريب؛ أنّه تجريب لا على مستوى اللغة، وليس على مستوى بناء الصورة فحسب، كما كان يحدث قبلاً مع ممارسات الشعريَّة العربيَّة عبر قرونها الطويلة، وإنما هو أيضاً تجريب في أسلوبيَّة كتابة النصّ (بنياته ودواله وأدواته)؛ وما يمكن أن تحدثه من

---

(1) توفيق، سعيد، 1992- الخبرة الجماليَّة (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)؛ المؤسسة العربية للدراسات والنشر؛ بيروت، ص 262.

(2) المرجع نفسه، ص 446.

وعي مفارق، بما يمكن تسميته بصدمة التلقي"[1]. وبما أنَّ الشعريَّة – هي انتهاك لغويّ- لأنساق لغويَّة تجاوزيّة في مدلها الشعوريّ؛ وتركيزها الدلالي؛ فإنَّ المعنى فيها يبقى مفتوحاً (لا نهائيًا)؛ وهذا يعني: "أنَّ الموضوع المُتمثّل أو المعنى في الموضوع الجماليّ لا يكون مُتَعَقّلاً؛ لأنَّه ليس معنًى منطقي يقبلُ الترجمة إلى لغة النثر الواضحة المحدَّدة؛ وبالتالي؛ فإنَّه لا يمكن استنفاده. ورغم أنَّه لا يُسْتَنْفَد، فإنَّه يكون مباطناً؛ برمته في المحسوس، لأنَّ المحسوس هو عينه الذي يجعله غير قابل لأنْ يستنفد، حيث أنَّه يمدُّه بخصوبة لا تنضب، وبذلك تقوم عليه بنية الموضوع الجمالي"[2].

وهذا يؤكد أنَّ التجريب في المفارقة الشعريَّة هو تجريب تمثلي، في الموضوع الجاليّ؛ لا يمكن خلق التشكيل الجماليّ المبدع إلاَّ بتوليد التوتر داخل النسق الذي يأتي جدليًا ينمُّ على صدع الأضداد، وتفاعل المضامين بين السلب والإيجاب؛ لرصد الشعور الداخلي المتوتر الذي تبثه الذات لتعي ما يعتمل داخلها وتنقله بكينونته الشعوريّة إلى المتلقي؛ ومن هنا فإنَّ التجريب في المفارقة الشعريَّة يمكن رصده من خلال: آلية اشتغال عقل الكاتب في إبداعه للنصّ؛ وما يمكن أن يرتبط بذلك من بحث عن آليات جديدة لإنتاج النصّ.

وكذلك يمكن رصده من خلال المتلقي، الذي يكشف عن وعي مفارق للوعي الجمالي السائد. ومعنى ذلك أنَّ التجريب محفوفٌ دوماً بالمغايرة، مغايرة الذوق والذائقة السائدين. إنَّه الانحراف الدلاليّ الذي عمد الشاعر إليه لكسر الألفة المعتادة، ومن ثم الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد. إنها المفارقة الأبديَّة التي تتشكل بني الموت والحياة؛ حيث يبني النصّ فلسفته ويتبنَّاها؛ ففي أعمق لحظات الموت تكمن لذة الحياة؛ وفي أعمق لحظات الحياة يكمن ألم الموت... إنَّ التعبير بالمفارقة يكاد يكون أكثر الأبنية انتشاراً في شعر الحداثة، ذلك لأنَّ الشعر القديم في مجمله كانت له نظرة واحدة؛ بمعنى إدراك جانب واحد من وجهي العملة؛ وذلك ناتج من اختفاء أحد الجانبي عن النظر إلى الجانب الآخر. وعلى هذا؛ جاء التعبير بالمفارقة في الشعر القديم مرتكزاً على ساقٍ واحدة، أي أنَّ الشاعر يرصد وجهاً معيناً، ثمّ يعود مرَّة أخرى ليرصد الوجه الآخر؛ في حين تستطيع الشاعرة الحداثيَّة بإمكاناتها التعبيريَّة المعبرة عن الواقع المضطرب أن تعاين الوجهين على صعيد واحد"[3].

ومن هنا؛ فإنَّ شعريَّة المفارقة تكمن في هذا الحوار الفني الجدلي/ والاحتمالات الدلاليَّة المفتوحة التي تُفَجِّرها في النسق الشعريّ؛ إذ استطاعت الشاعر بشرى البستاني أن تحافظ على صخابة جملها الشعريَّة دلاليًا؛ وومضاً إيحائيًا؛ من خلال مقدرتها على صدمة المتلقي؛ بأسلوبها الجدلي المراوغ الذي

(1) الضبع، محمود، 2002- تشكلات الشعريَّة الروائية، ص 311.

(2) توفيق، سعيد، 1992- الخبرة الجماليَّة، ص 271.

(3) الضبع، محمود، 2002- تشكلات الشعريَّة الروائية، ص 311- 312.

يعتمد المفارقة التصويريّة التي تهدف إلى إشعال التوتر بين طرفي التشبيه معززة جماليّة الصورة الشعريّة؛ وحيويتها الشعريّة؛ بما تتضمّنه من هيمنة نسقيّة لإيقاع المتضادات، أو المتقابلات اللغويّة ضمن النسق الشعريّ، كما في قولها:

"وإذ أصحو

أراهُ وقد أضاءَ نوافذي

وأعَدَّ لي شايَ الصباح

طفلٌ صغيرٌ كُلّما فارقْتُهُ

بَكَتْ البلابلُ في ضلوعي؛

والجرحُ...

شبح الحديقةِ في دموعي"[1].

بدايةً نؤكّد: أنَّ إيقاعات المفارقة – في قصائد بشرى البستاني- إيقاعات انبثاقيّة عاطفيّة حارّة مبثوثة بتوتر، وزخم انفعالي حاد؛ نظراً إلى ترابطاتها العاطفية أو مستتبعياتها الشعوريّة الصاخبة وصورها الصادمة بمجازاتها واستعاراتها المكثفة.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعري السابق- نلحظ أنَّ البستانيّ أمَدَّت الصورة بتكثيف إيحائيّ؛ نابع من هذا الترسيم الشعوريّ العميق، في خلق المفارقة التصويريّة الشاعريّة العميقة؛ التي تصيب مغزاها بحسٍّ تأملي شعوري عاطفي مشحون بالقصديّة الجماليّة/ والمعنى المتدفق؛ وبقدر ما تبين هذه المجازات عن أفق التراسل بين المحسوسات من ناحية، وبين المحسوسات والمعنويات من ناحية ثانية؛ وبين المعنويات والمجرّدات التي تتلبّس بالمحسوسات من ناحية ثالثة؛ فإنها تبين بالقدر نفسه عن مفارقات الجمع بين الأضداد؛ حيث يكتسب المشبه الواحد أكثر من صورة متعارضة في أكثر من مشبه؛ ويتحوّل المستعار له إلى صور متعددة لا تخلو كلّ واحدة فيها من تعارضاتها الذاتية"[2]. وهنا؛ بدت الاستعارات مؤسَّسة على مفارقات حادة؛ تتجلّى في مهيمنات القوى النفسيّة الداخليّة الحزينة على بؤرة الصورة؛ لترسيم لها طيفها الدلاليّ التأزمي الحزين؛ كما في قوله: [بَكَتْ البلابلُ في ضلوعي/ والجرحُ... شبح الحديقة في دموعي].

إنَّ هذه الاستعارات تحمل في طياتها مفارقة تصويريّة حادة تجمع بين المتباعدات؛ لخلق درجة من التفاعل الشعوريّ بين إحساس الذات بالانكسارات/ وتوقها في بث مظاهر الحنين إلى ما هو فطري وجميل في

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر؛ لبنان، بيروت، ط 1، ص 96- 97.

(2) عصفور، جابر، 2008- رؤى العالم (عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر)؛ المركز الثقافي العربيّ، ط 1، بيروت، لبنان، ص 197.

عالمنا الوجودي؛ وهذا دليل على أنَّ إيقاع المفارقة يشكل رجعيَّة رؤيويَّة تعبِّر عن الطاقات التخييليَّة التي تتمتع بها الشاعرة في تحميل تجربتها زخماً تعبيريًّا مكثَّفاً ينمُّ على حذقها وفطنتها وإثارتها في استقطاب الرؤية العميقة والتعبير عنها.

1- المفارقة التصويريَّة:

تقوم المفارقة التصويريَّة على الإثارة الحركيَّة التي تحققها بنية الصورة عبر التضاد اللغويّ بين طرفي التشبيه؛ أو عناصر الصورة المجسَّدة؛ ليعبِّر عن حدة التكثيف الدلاليّ الذي يحرِّك الدلالات؛ ويحفِّز مداليلها وحركتها النصيَّة؛ وتُعَدُّ المفارقة التصويريَّة الكاشف الفني عن التوتر النفسي؛ إذْ يكتسب التوتر النفسي شدّته من آثار التضاد التي تعصف الذات؛ وتبدِّد استقرارها، وتُشنِّج فيها الأحاسيس إلى درجة إثارة الغضب، وهي حالة إنْ سكنتْ الذات المبدعة، تَصَعَّدتْ إلى لغتها، تجعلها أشدّ حرارة وتوقداً... وتعتري عبارتها فتحيلها إلى لغة مضطربة، قصيرة النفس وكأنَّ الصدر يضيق بها عند انطلاقها؛ فلا تخرج الأمهشمَّة، متلاحقة على دفعات.. تقصر وتطور.. سريعة الالتفات، كثيرة التحول. وكأنها تتساءل عن سرِّها.. عن وصفها... وعن هيئتها.."[1].

وبقدر ما تتفاعل جزئيات الصورة بالمفارقة التصويريَّة بقدر ما ترتفع وتيرة الصورة عمقاً وإثارة واستقطاباً فنيًا يعبر عن التقاطع الفني إزاء رؤيتين متنافرتين دلاليًّا؛ أو متضادتين رؤيوياً في بثّ الشحنات الانفعاليَّة وتكريس عمقها الدلاليّ، وهذا ما نلحظه في قصيدة نوافل الماءْ لبشرى البستاني؛ إذ تعتمد البستاني فيها على محفزات المفارقة التصوريَّة التي تثير الحركة النصيَّة بين الصور؛ لدرجة تبدو فيها الصورة كياناً حركيًّا؛ ينبض بالحيويَّة والحراك الدلاليّ؛ على نحو ما نلحظه في قولها:

حبيبي...
تمرُّ يداكَ كهمسِ السَعَادَةِ فَوْقَ جَبْيني
وَصَدْرِي آذارُ يُفتِّحُ أبوابَهُ للشجرْ..
فيغمضُ وردُ المُقَلْ
على رجلٍ وامرأةْ..
يَلُمَّانِ ما بعثرتْهُ النجومُ على الشُرَفِ المُشْرَعَةْ
وينبثقانِ مع الليلِ لؤلؤةً طيِّعَة
رجلٌ وامرأةْ...
يَلُمَّانِ عن ثمرِ الصبرِ أحزانَهُ؛

(1) مؤنسي، حبيب، 2009- توترات الإبداع الشعريّ، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط 1، 89.

وعن الكونِ غربته الموصدة.."(1).

بداية نشير إلى ناحية مهمة وهي: "أنَّ المفارقة التصويريَّة – في قصائد البستاني- ليست مبنية على حراك لغويّ/ دلاليّ فحسب؛ وإنما تعتمد على حراكها الشعوريّ المكثَّف؛ الذي تحْشُد له الشاعرة كلَّ إمكانيات اللغة؛ لخلق كينونة تشكيليَّة مجازيَّة، تستقطب المتلقي؛ بوصفها؛ أي المفارقة التصويريَّة مبعث الحراك الشعوريّ/ والانزلاق الدلاليّ؛ لاستفزاز الدلالات، وتعميق شعريّتها؛ وتبئير حراكها الدلاليّ الانفعالي المتوتر"؛ وعلى هذا تُعَدُّ المفارقة التصويريَّة هي "[الصفة المتكـرِّرة في التجليات المتغايرة للجمع المفاجئ بين المتباعدات، حيث يؤدّي المجاز بوجه عام دوراً لا يقلُّ أهميَّة عن التشبيه المهيمن الذي هو، في نهاية الأمر، بعض المجاز بمعنى معانيه البلاغيَّة"(2)، وهنا؛ استطاعت البستاني أن تُفَعِّل الصورة لبناء المفارقة وتعميق حدتها ومكمن استقطابها الشعوريّ؛ لبؤرة الرؤية ومركز تدفقها الانفعالي المتوتر، بمعنى أنَّ الصورة الشعريَّة – لديه- تخلق المفارقة بدهشة إسناداتها؛ وغرابتها وحيازتها لمداليل عميقة تتعدَّى حاجز السطح اللغويّ إلى بنية الدلالة وعمق الإحساس والشعور المتوتر الذي ولَّد الحالة الشعريَّة؛ وجسَّد منطوقها اللغويّ.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني اعتمدت ديناميَّة المفارقة التصويريَّة؛ للتعبير عن شاعريَّة الصور السرديَّة؛ وتمفصلاتها المدهشة؛ بالتلاعب بالمجازات والاستعارات تلاعباً صداميًا اداً يشير بالجو الرومانسي الذي تشكله؛ وتشعرن مثيراته عبر الاستعارات المتغايرة دلاليًّا؛ بمدِّها الدلالي؛ وحيِّزها العاطفي المشحون بالتوق والانبثاق الشعوري المكثف؛ كما في قولها: [تمرُّ يداكَ كهمسِ السعادةِ فوقَ جبيني]؛ ثم تفاجئنا الشاعرة بهذا الصدام الجدليّ بين المثيرات المتضادة في بنية الاستعارات عبر الحراك الدلاليّ الممتد الذي تبثه بين طرفي التشبيه في الصورة الاستعاريَّة الممتدة جماليًّا؛ في نسقها الشعريّ؛ لتشبع إحساس المتلقي متعة بالحراك الدلالي عبر المفارقة التصويريَّة التي تجمع المتباعدات وتقتنص مغرياتها الدلاليَّة الحارة؛ كما في قوله: [وصدري آذارُ يَفْتَحُ أبوابَهُ للشجرْ... فيغمضُ وردُ المُقَلِي]؛ وهذا يدلنا على أنَّ من أبرز مصاحبات الصورة الشعريَّة – عند البستاني- المفارقة التصويريَّة التي تُعزِّز مدلولها النصّيّ؛ وتثير حساسيتها الشعريَّة متعة ودهشة في تركيز الرؤية؛ وتعميق حيِّزها الجماليّ؛ ومحورها الاستقطابي الحداثاوي لمركزيَّة الرؤية وأحاسيسها المتوثبة في باطنها النصي..

---

(1) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حوَّاء؛ شمس للنشر والطباعة؛ القاهرة، مصر، ط 1، ص 57.

(2) عصفور، جابر، 2008- رؤى العالم، ص 196.

وقد تعمد الشاعر بشرى البستاني إلى تعميق الموقف الشعوريّ المكثّف عبر التركيز الفني على موطن المفارقة التصويريّة على السياق؛ لتكون المُحَرِّك الأساس للدافقة الشعريَّة؛ ومحور ارتكازها فنيًّا؛ ومناطق توتراتها الفاعلة في تحريك النسق، وتحفيزه مدًّا دلاليًّا، وانبثاقاً شعوريًّا محتدماً، كما في قولها:

"وبغدادُ دفءُ العصورِ يُدَثِّرها

وعلى جيدها يستريحُ الزمانُ قلائدَ تمرٍ

وأسورةُ الأرجوانِ على ساعديها..

وفي خصرها قمرٌ من هديلْ...

....

وبغدادُ محروسةٌ بأكفِّ السماءِ..

تُناوِلُها كلَّ يومٍ دليلاً:

....

مناديلُها،

قلماً خطَّط الكونَ في بدئِهِ

وتناولها خاتماً

ورهانَ عبيرْ..."[1].

بدايةً، نؤكّد: أنَّ من أشكال المفارقة التصويريَّة – في قصائد البستاني- أنَّها ذات انبناء نصّيّ تشكيلي متراكب؛ مثير؛ عبر فنية المتراكبات الإضافيَّة/ والوصفية؛ [المضاف/ والمضاف إليه]؛ و[الموصوف/ والصف]؛ لخلق نسق لغويّ؛ مُفَعَّل؛ قائم على الاختلاف وتعميق حدة المفارقة بين النسقين المتراكبين؛ سواءٌ أكانا نسقين وصفيين؛ أم نسقين مضافين؛ ومن هنا؛ فأهميَّة النسق اللغويّ فنياً تكمن في مقدار إثارته للرؤية المتضادة أو المصطرعة التي تزيد توتر النسق الشعريح وبؤرة احتدامه؛ وهذا يصلنا إلى حقيقة مهمة في العمل الفني وهي: "أنَّ أهميَّة العمل الفنيّ لا تُقَاسُ بما يمثِّله، أي لا تقاس بالموضوع المتمثِّل في ذاته، من حيث هو معنًى أو دلالةٌ محضة؛ وإنما تقاس أهميته بقدر ما يكتن هذا المعنى متأصِّلاً في المحسوس؛ أي بقدر ما يكون الموضوع المتمثِّل مُشَرَّباً بالمحسوس"[2]. والمقصود بالمحسوس الشكل اللغويّ الأسلوبيّ الذي يظهر عليه النصّ في تمثله الحسّيّ ليبدو مستساغاً فنيًّا لتقبله ومغامرةُ تأويله لدى المتلقي.

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 40.

(2) توفيق، سعيد، 1992- الخبرة الجماليَّة، ص 271.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ السابق– نلحظ أنَّ البستاني، تعتمد التشبيه الانقلابي (المعكوس) أو التشبيه الانزلاقي الصادم الذي يولّد صدمة في التلقي؛ وهذه الصدمة مردها الصورة الاستعاريّة المؤسّسة في توصيف بغداد؛ ومن ثمَّ تفاجئنا الشاعرة بهذه الاستعارة الموحية التي تخلق مظهر دهشتها من صدمتها التصويريّة الحادة عبر المفارقة التصويريّة التالية [في خصرها قمرٌ من هديل]؛ فقد يتبادر إلى ذهن القارئ بدلاً من لفظة (هديل) لفظة [جمال] أو لفظة [جلال] للدلالة على الإشراق والخصوبة الجماليّة؛ لكنَّ الشاعرة أحدثت مفارقة تصويريّة حادة بأن قلبت المعطيات وكسرت حيِّز التوقعات بلفظة [هديل]؛ لتؤطّر الدهشة الجماليّة، وبهذا الاختراق الجمالي عبر المفارقة التصويريّة التي عزَّزت جماليّة الصورة وحركية التوصيفات إزاء بغداد ومظاهر جماليها وإشراقها وهذا ما أكدَّته في القفلة المقطعيّة [ورهانَ عبيرْ]؛ فقد جاءت الصورة شعلة في الاتقاد الجمالي بهذا الانسجام والتلاؤم التقفوي من جهة؛ والمفارقة التصويريّة التي تثير الدهشة في نسقها الشعريّ من جهة ثانية؛ وهذا يدلنا أنَّ المبدع الحقيقي: "ليس ذاتاً فقط؛ وإنما اللغة في تواصلها مع الذات تعبيراً؛ وفي تواصلها مع المتلقي أثراً"[1]. وهذا ما استطاعت البستاني أن تثيرها فنيًا من خلال الترابط الفني الذي تنشئه بين الأنساق الشعريّة؛ لدرجة يلحظ معها القارئ التوقيعات الصوتيّة الانسجامية في حركة القوافي وكأنها تشكل قرار المفارقة التصويريّة ومركز إشراقها لحركة القصيدة؛ وارتدادها الشعوري المكثف.

2- المفارقة المونتاجيَّة/ أو مفارقة التقطيع المونتاجي:

تنبني هذه التقنية على تقطيع اللقطات المتضادة/ أو اللقطات المزدوجة؛ لخلق وتيرة مشهديّة؛ تُصعِّد حدة المشهد؛ وتستثير حرارته الشعريّة؛ ويمكن تعريف المونتاج الشعريّ وفق ما حدَّده الناقد حمد محمود الدوخي بقوله: "هو عملية تدليل على القيمة الشعريّة المتحققة من خلال النصّ، وفق اشتغال مستفيدين البنية البصريّة (السينمائيّة)؛ وهذا ما يُمَثِّل أو يعمل على تمثيل الكل الشعريّ عن طريق الاستعانة بتقنية المونتاج السينمائي"[2]. واستناداً إلى هذا التعريف؛ لابُدَّ من أن نشير إلى أنَّ مفارقة التقطيع المونتاجي تهدف إلى تكثيف اللقطات؛ وتصعيد دورها في إكساب المشهد حيوية وقدرة فائقة على خلق التوتر الانفعالي إزاء التبادل الحاصل بين اللقطات المتباعدة/ واللقطات المتقاربة؛ لتركيز مسار الرؤية صوب محور استقطابها؛ وإثارتها للمشهد الكلي؛ وكأنَّ المشهد يرتدُّ بصريًا ليُعزِّز ارتداده البصريّ زخمهن الدلاليّ؛ في العين المشاهِدة أولاً؛ والنبض الشعوريّ المرتدّ إلى الذات المتلقية، لكثيف إحساسها؛ وفق

(1) مؤنسي، حبيب، 2009- توترات الإبداع الشعريّ، ص 106.

(2) الدخوي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة؛ اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ط 1، ص 31.

سيرورة نسقية مشهديّة غاية في الإثارة والتكثيف وعمق الإحساس؛ وهذا دليل على "أنّ لجوء الشعر إلى الفنون الأخرى كان واحداً من وسائل التعبير عن ضرورة تطوير الشكل الشعريّ وإثراء مضامينه؛ فللشكل وظائف تقترن به وتتحوّل بتحولاته؛ وهكذا كان الشعر قد لجأ إلى التاريخ والأسطورة والحكاية بأنواعها ليس نقلاً لوقائع وحكايات سابقة؛ بل كشفاً عن كيفيّة التوظيف للنفاذ إلى رؤية معاصرة لمعاينة الوقع، وتحليل مكوّناته في ضوء النماذج والمكوّنات الحضاريّة العليا في تاريخ الإنسان؛ وما نظر الفنون بضعها إلى بعض وتأثرها وتأثيرها إلاّ محاولة لدمج التجربة الإنسانيّة في كليّة مخصبة، حركية ونابضة بحيويّة الثراء والتلون الطافح بلواعج الروح الإنسانية وتوقها المشتعل لاختراق المجهول ورفع سدول الظلام عن كوامنه"[1].

وهذا يدلنا على أنّ الفنون متعاورة فيما بينها في التقنيات والوسائل في إيصال رؤيتها وتحقيق منتوجها الفني؛ وهذا ما أشار إلى بعض منه الناقد محمد العبد بقوله: "إنّ أهم ملامح التطور العام على مستوى التقنية [تقنية الصورة] منذ جيل الروّاد حتّى الآن هو تراسل الصورة الشعريّة مع التصوير السينمائي والتشكيلي في التقنيات الأساسيّة ويمكن تفسير هذا التراسل بأنّه موقف ثقافي في مسألة العلاقة بين الفنون"[2].

من هذا المنطلق، يمكن أنْ نعدّ تقنية المفارقة المونتاجيّة من محفّزات الصورة الشعريّة عند الشاعرة بشرى البستاني؛ لتكون هذه التقنية من مظاهر حداثاوية الصورة وحركتها الشعوريّة المكثفة؛ التي تنمّ على تحولها الدائم وحراكها البصريّ المونتاجي المتتابع؛ بركيزة مشهديّة تعتمد المفارق في جمع اللقطات؛ لتشغيل طاقات الموقف الشعريّ وتجسيد الرؤية بمحمولاتها المرئية/ والشعوريّة المصاحبة لها؛ تماماً على نحو ما نلحظه في قولها:

حبيبي
اليماماتُ تزرعُ قمحاً بشاطئ دِجلةَ
تعزفُ ورداً على جُرُفِهَا...
شجرُ الشيحِ يسألُ عن عِطْرِهِ
وتباريحِهِ؛
عن عناقيدِ صبوته في الظلامْ...
وبغدادُ مذبوحةٌ في الطريقِ إلى الشامِ

---

(1) البستاني، بشرى، 2011- في الريادة والفن (قراءة في شعر شاذل طاقه)، دار مجدلاوي؛ الأردن، ط 1، ص 113.

(2) العبد، محمد، 2003- الصورة والثقافة والاتصال؛ فصول في النقد؛ ع 62؛ ربيع وصيف، مصر؛ ص 147.

منفيةٌ في الصحارى يواقيتُهَا وكواكبُ من حَطَب حُوْرِهَا

دَمْعُهَا بجعٌ يابسٌ..

وهواها اغتيالٌ[1].

بدايةً؛ نؤكِّد: أنَّ المفارقة المونتاجيَّة – في بنية الصورة المشهديَّة عند البستاني– لا تعتمد اللقطات المتضادة/ أو المتنافرة فحسب؛ وإنما تستدعي اللقطات المنسجمة أو المتضافرة التي ترص المشهد بكامل تفاصيله الجزئيَّة، بحنكة تصويريَّة متقطعة حيناً؛ ومتتابعة حيناً آخر؛ نابعة من التركيز الاستبطاني في رصد المشهد؛ وتتبع حركته النصيَّة؛ وانفساح عين الكاميرا، لترصد المشهد بتمامه وكماله؛ في تمظهراته البصريَّة وزواياه المرئية؛ وهذا ما يجعل المفارقة المونتاجية تتشكل بانزلاقها البصريّ؛ وتركيزها المطلق على اللقطات الصادمة التي تبهر عين المتلقي ومخيلته بمثل هذه الانزلاقات المشهدية التي ترفع وتيرة الصورة حراكاً بصريًّا ودلاليًّا يتماشى شعوريًّا مع النبض الداخلي لما يعتصر مستبطنات الذات الشاعرة من أحاسيس ورؤى ومنظورات مغايرة إزاء الموقف الشعري المجسد.

وبتدقيقنا – المقبوس الشعريّ– نلحظ أنَّ البستاني تعتمد اللقطات المونتاجيَّة المتصادمة؛ ليبدو المشهد متحركاً بلقطات متخيَّلة بصريًّا؛ ولقطات حسيَّة مدركة عيانياً؛ بمعنى أنَّ اللقطات التي اعتمدها المقبوس السابق تبدو متحركة بحيِّزها النسقي وترسيمها الشعوري ودرجة قربها من التجسيد الحسّي البصري (المحسوس) أو الملموس؛ وفق اللقطات التالية:

لقطة أولى: [اليماماتُ تزرعُ قمحاً بشاطِئِ دِجلةَ].

لقطة ثانية: [اليماماتُ... تعزفُ ورداً على جرفها].

لقطة ثالثة: [شجرُ الشيحِ يسألُ عن عطرهِ/ وتباريحِه/ عن عناقيدِ صبوتهِ في الظلامْ].

لقطة رابعة: [بغداد مذبوحةٌ في الطريق إلى الشام].

لقطة خامسة: [دمعها بجعٌ يابسٌ/ وهواها اغتيالْ].

إنَّ هذه اللقطات المنتجة سينمائيًّا متخيَّلة رغم طابعها الحسيّ البصري المرئي؛ وهذه اللقطات متصادمة تعتمد المفارقة المونتاجيَّة في ربط أنساقها وتوليفها في المشهد الكلي؛ لإكساب اللقطات تلاحماً وانسجاماً في رصد المشهد العاطفي الترسيمي الدقيق لبغداد؛ على الرغم من إيقاع اللقطات التي يعبث بها الخيال أكثر من البصر؛ بمعنى أدَّق: إنَّ هذه اللقطات تهادن الخيال أكثر من مهادنتها البصر أو الحاسة البصريَّة؛ مما يجعل المشهد ممتجاً بإبهار خيالي لا تركيز بصري حسّي عياني ممنتج (مُرَكَّز) بصريًّا. وهكذا تهادنت اللغة مع الكاميرا لبسط مديات شعريَّة تتيح للمعنى الارتفاع أعلى عن مستوى سطح التداول؛

(1) البستاني، بشرى، 2010– أندلسيات لجروح العراق، ص 47– 48.

وهذا بدوره - أيضاً- يُمَهِّد الطريق أمام أنظمة التأويل لإيجاد أسس أدبيَّة من شأنها أنْ تعمل على تقنين المسافة بين هذا المعنى (اللغة) وبين القدرة الحلمية (الكاميرا)"[1]. مما يجعل المشهد الشعري متحركاً بصريًّا؛ وكأنّه لقطة مونتاجية مُركّزة ينتجها الفيلم لحظة تتباع اللقطات بالتركيز على لقطة ثابتة تشكل ركيزة الفيلم ومحور تفعيله بصريًّا.

وثمَّة قصائد تعتمد فيها البستاني المفارقة المونتاجية ركيزة أساسيَّة في خلق التفاعل المشهديّ بين اللقطات وتوجيهها بقوة إدراكية تحقق استجابة المتلقي؛ من خلال تثبيت عين الكاميرا على لقطة مركّزة تلخص المشهد؛ وتستثير حساسيَّة الصورة أو الحدث/ أو الموقف الشعوريّ العام الذي تخطه القصيدة، كما في قولها:

بشظيَّةٍ ماتتْ..
ومسكُ دمائِها فَضَحَ الجريمَة..
طِفْلُهَا متشبِّثٌ بِعُرَى غلائِلها؟!
لماذا الحلُّ عنهُ دفءُ ساعدِها؟
لماذا ترتمي فوقَ الأواني..
كانَ يجذبها إليه؛
فيومضُ البرقُ البعيدُ؛
وكانَ يصرخُ كي يحسَّ بهمسِ راحتها
على خَدَّيْهِ؛
كانَ يشدُّها بشذى الطفولةِ؛
تستجيبُ...
الآنَ تصرخُ حولها الأصواتُ..
تختلطُ المراثي؛
من أينَ طالتها الرصاصةُ؛
دوحةُ البستانِ تهوي...
والنساءُ تُقَبِّلُ القنديلَ فوقَ جبينها"[2].

(1) الدخوي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة؛ ص 65.

(2) البستاني، بشرى، 2010- مواجع (باء- عين)؛ دار مجدلاوي، الأردن، ط 1، ص 67.

بدايةً نؤكِّد: أنَّ المفارقة المونتاجيَّة – في قصائد البستاني– تعتمد تكريس اللقطات، واحتشاد طاقتها الوصفية؛ التي ترصد التصاعد العياني إزاءها؛ فنلحظ أنَّ اللقطة تجرُّ الأخرى في تواشج فني، ومنتجة فاعلة في تصوير المشهد والإلمام بتفاصيله الجزئيَّة؛ فاللقطة السينمائيَّة قد ترصد المشهد بصريًا وبتتابع حركي يرصد المسار والهيئة والشكل؛ وهذا دليل أنَّ "اللقطة السينمائيَّة قد تعتمد أيضاً على الكثيف والإيحاء والرمز، وقد تعتمد على التعريض والكناية، وقد تعتمد على المجاز المرسل والتشبيه. يمكن مثلاً تركيز عين الكاميرا على عين الشخصيَّة في طبقة دالَّة من طبقات النظر في موقف بعينه؛ كما يمكن مجاوزة عين الكاميرا اللقطة إلى أخرى للمقارنة التي تريدها من المشاهد"[1].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ– نلحظ أنَّ البستاني ترصد بعدسة مونتاجيَّة المفارقة الصادمة عبر المشهد الشعريّ المتخيَّل بصريًا: [بشظيَّة ماتت... طِفْلُهَا مشبِّثٌ بِعُرَى غلائلها]؛ وهنا يبدو المشهد قريباً من عدسة الكاميرا؛ لدرجة الالتصاق؛ وكأنَّ الشاعرة تضعنا وجهاً لوجه مع حركة المشهد النفسيَّة بتقطيع مونتاجي دقيق يراعي الأبعاد والمسافات والخطوط؛ والملامح؛ وهنا؛ تضعنا أمام مشهدين أو لقطتين متضافرتين في تعميق مأساوية المشهد وحرقته؛ وهما: لقطة أولى: [لقطة الأم الصريعة/ وطفلها حولها يشدُّ بساعديّ أمه دون أيّ استجابة]؛ وهي لقطة قريبة مجسدة بأبعاد وملامح واضح؛ ولقطة ثانية: [لصراخ النساء النادبات فوق جبينها يذرفن الدموع وينفشن الآهات]؛ وإنَّ هاتين اللقطتين تعكسان المشهد بحرقة؛ وبحرفنة مونتاجيَّة ترصد المشهد عن قرب، وبأبعاد واضحة؛ ومقاسات قريبة لأجواء المشهد وتفاصيله بكل حرارته وحرقته ومأساويته الصادمة؛ فكما أنَّ الكاميرا تستطيع أن توازي تلك اللقطة باقترابها من حركتها المشهدية الشعريَّة عن الصورة السينمائيَّة بأنَّ الأولى تستطيع تصوير الجانب النفسي ورصده في بؤرة الذات في حين تعجز الصورة السينمائيَّة عن ذلك؛ وتقف عند المظهر العياني الخارجي. وهذا يدلنا على أنَّ "تركيب المفردات في اللغة يماثل تركيب اللقطات في الفيلم على أسس بنيويَّة واحدة. ومن هنا يمكننا تعريف المونتاج بأنَّه: فن صياغة وتركيب وترتيب الصور/ اللقطات في تسلسل فني لتؤدّي دلالة بصريَّة ذات مغزى فكري وفني يُجسِّد مضمون النصّ المراد تصويره للمتلقي/ المشاهد"[2]. وهنا عبَّرت الشاعرة بالمفارقة المونتاجية التصويريَّة عن تجسيدها الفني للمشهد الشعريّ بعدسة مونتاجية ترصد اللقطات عن قرب وبزوايا بصرية مرئية تجسد المشهد عيانيًا ونبضاً شعوريًا داخليًا يرصد تأزم الذات وانكسارها إزاء مأساويَّة المشهد الشعريّ المجسد؛ بمخيلة فذَّة وحساسيَّة شعريَّة مرهفة تؤكِّد حداثاوية الصورة ومونتاجها الفني المثير الذي يسم صورها ويمنحها خصوبتها الجماليَّة.

---

(1) العبد، محمد، 2003– الصورة والثقافة والاتصال؛ ص 147– 148.

(2) الصفراني، محمد، 2008– التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث؛ النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، ص 250.

وقد تعتمد البستاني على المفارقة المونتاجيَّة في تثبيت عين الكاميرا على المشهد؛ لرصد تفاصيله الجزئيَّة، لالتقاط الصورة المشهديَّة من أبعادها المشهديَّة جميعها؛ وجوانبها المرئية كافة؛ للإلمام بالمشهد من زواياه المرئيَّة كلها؛ كما في قوله:

"القذائفُ تحْرِقُ أرديةَ الليل

طِفْلٌ تَفَحَّمَ فوقَ ذراعي

وصحراءُ يقصمها الجرحُ نصفينِ

والوجدُ يلعبُ لعبتَهُ الكاسِرَةْ.

فوقَ مقصلةٍ سافِرَهْ

....

......

والملاعبُ غرثى

تَفَحَّمَتْ الطيرُ فيها"[1].

بدايةً؛ نؤكِّد: إنَّ من أبرز أشكال المفارقة المونتاجيَّة – في بنية الصورة الشعريَّة عند البستاني- حيازتها على كمٍّ وفير من اللقطات التفصيليَّة التي تصوِّر الملامح والهيئات والأجزاء والأبعاد على مقربة؛ وكأنَّها مبنية في ديكورها الفنيّ، على التكثيف والعمق والإيحاء البصريّ؛ إذ تعلب اللقطات التفصيليَّة دور المثيرات البصريَّة التي تزيد درجة تفاعل المشهد وتناميه الحركيّ، في منظومة مشهديَّة متكاملة؛ وهذه الخصيصة هي التي تجعل المفارقة المونتاجيَّة في بنية الصورة عند البستاني موحية في مدها البصري؛ وتركيزها العياني المشديّ، في تتبع حركات المشهد الموصوف بدقة وبتفاصيل جزئيَّة صغيرة. وهذا دليل على أنَّ: "الشعر العربي الحديث لم يكن بعيداً عن موجة التأثر بالحركة الإيمائيَّة وبناء علاقة وطيدة بالتقنيات السينمائيَّة"[2].

وبتدقيقنا – في المقبوس السابق- نلحظ أنَّ البستان تعتمد المفارقة المونتاجيَّة في توليف اللقطات وربطها بمنتجة سينمائيَّة ترسم المشهد، لقطة تلوَ أخرى؛ للإلمام بتفاصيل المشهد الإجرامي المرعب الذي خلَّفه الطيران الأمريكي من قصف على المنازل في بغداد؛ وهذا ما نلحظه في منتجته للقطات التالية:

- لقطة أولى: [القذائفُ تحرقُ أرديةَ الليلِ] لقطة متخيَّلة بصريًا تجمع بين الحس/ والتجريد.

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 89- 90.

(2) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 228.

- لقطة ثانية: [طفلٌ تَفَحّم فوق ذراعي] لقطة بصريَّة مجسَّدة واقعيًّا تعتمد الحس البصريّ في إدراكها.
- لقطة ثالثة: [مقصلة سافرة] لقطة بصريَّة متخيَّلة/ تعتمد الجمع بين الحس/ والتجريد.
- لقطة رابعة: [الملاعبُ غرثى تَفَحَّمت الطيرُ فيها] لقطة بصريَّة مجسدة واقعياً تعتمد الحسي في البصري في إدراكها.

فعلى الرغم من تباعد اللقطات [تجريديًا (ذهنيًا)]، و[بصريًا (واقعيًا- مرئيًا)] فإنَّ الشاعرة منتجتها بمشهد متضافر اعتمد المفارقة المونتاجيَّة في توتير المشهد وتأزيمه بصريًا؛ دلالة على حالة الرعب والخراب والدمار التي حلت بالمنازل العراقية؛ راصدة المشهد بتفاصيله، وبأبعاده المرئية كافة.

وهكذا؛ اكتسبت اللقطات المشهديَّة – في بنية الصورة الشعريَّة عند البستاني- طابعاً حركيًّا؛ فنيًّا من خلال رصدها للوقائع والتفصيلات بدقائقها الصغيرة؛ مستفيدة من مهارتها التصويريَّة العالية؛ التي اكتسبتها من بيئتها الثقافية؛ بوصفها أستاذة جامعيَّة خاضت في مجالات الصورة السينمائيَّة ومعطياتها؛ فأغنت قصائدها بهذه التقنية ومثيراتها الفنيَّة؛ لدرجة أنَّها شكلت ركيزة الصورة الشعريَّة لديها؛ بوصفه أسّها الجمالي ومحفِّزها الدلالي الذي يسهم في تحريك الصورة؛ وإكسابها طابعها العياني المُشَاهَد.

3- المفارقة التشكيليَّة:

تقوم هذه المفارقة على التلاعب اللوني في بنية الصورة التشكيليَّة؛ بمزج الألوان، وتتابع الخطوط والأحجام؛ وتداخل الظلال؛ وكأنَّ الشاعر يرسم لوحة تشكيليَّة مزركشة بالتداخل اللونيّ لخلق مفارقة تشكيليَّة تثير القارئ؛ وتُعزِّز درجة تقبُّله للصورة الشعريَّة المشَكَّلة؛ وهذا يدلنا على أنَّ "أنَّ العلاقة بين الشعر والرسم علاقة جدليَّة لا يقف تعيينها عند الفوارق في الأداة والعنصر من قلم- فرشاة، وكلمة- لون، بل تنبع من توحُّد المرجع الجماليّ لكلا الجنسين وهو الطبيعة"[1]. وعلى هذا الأساس تُستطيع الصورة الشعريَّة الإفادة من مونتاج الفوتوغراف، ومونتاج الرسم من أجل فتح آفاق تمتد أمام العمل الشعريّ؛ لاسيَّما إذا نجحت في التعويض عن عناصر كلٌّ من الفوتوغراف والرسم من فضاء ولون وغير ذلك بالإيحاء عن طريق شحن الجمل الشعريَّة وتنسيق تجاوراتها فيما بينها إلى درجة تحسُّ بها بأنَّ الشاعر يمسك بآلة تصوير فوتوغرافي تلتقط، وريشة تتدخَّل، وتحرِّر الصورة؛ وتعمل إلى جانب قلمه وتساعده على إتمام صورته ولوحته الشعريَّة[2].

---

(1) الدخوي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة؛ ص 76.

(2) المرجع نفسه، ص 77.

وهنا نقف على حقيقة نقديَّة قد أشارت إليها الناقدة بشرى البستاني فيما يخصُّ الشعر وتداخل الفنون بقولها: "إنَّ ما يحدث بين الشعر والفنون الأخرى هو نوع من التداخل الذي من شأنه الإبقاء على إشارات من الهويَّة الأصلية للفنّ المتداخل، لكن بهيئة شعريَّة؛ ولذلك فما يحدث هو عمليَّة مزج فنيَّة تحوِّل الفنّ المتداخل من حقله الخالص إلى حقل فني جديد، إنَّ السرد – في الشعر- لا يبقى سرداً اعتياديًا؛ لأنَّه غادر أفقيته إلى التكثيف الشعري؛ والرقص في الشعر لا يبقى ذلك الرقص الذي يؤثّث الفراغ في الحركة الموسقة؛ لأنَّه تحوَّل من حركيَّة الجسد إلى حركيَّة اللغة التي يقوم الشاعر فيها بتنسيق مبدع بين الحركة والإيقاع؛ والفن التشكيلي لا يحضر بعدته بل يتحوَّل إلى شعر ترسمه اللغة من خلال قدرتها على تشكيل الصور؛ وما أفاده الشعر من فنون التصوير بالكاميرا، والسيناريو، والإضاءة والشكل وغيرها من الفنون السينمائيَّة كلها؛ كانت إشارتها قائمة فيه من قبل، لأنَّه فنُّ التصوير بجدارة؛ إلاَّ أنَّه مع تطوُّر هذه الفنون الجديدة استطاع أن يوظِّف تطورّها لتغذية قصيدته وإثرائها لتحويل تلك المنجزات شعراً"[1].

وإنَّ التداخل بين الفنون لاشكَّ في أنَّه يُغني الصورة؛ ويمنحها طاقة إيحائيَّة إضافيَّة (مضاعفة) في التعبير عن البواطن النفسية/ والشعوريَّة التي تعتصر الذات في قلقها الوجوديّ وصراعها مع روتين الحياة المعاصرة وضجيجها الصاخب؛ وتُعَدُّ تقنية المفارقة الشعريَّة، وكأنَّ الشاعر يرسم لوحة تشكيليَّة في ترسيمها بريشة الكلمات لا ظلال الألوان فحسب؛ وقد استطاعت الشاعرة بشرى البستاني أن تحقق سجلها التصويريّ الجماليّ؛ بابتداعها لمختلف أشكال الصور بأنواعها كافة؛ ممارسة قدرتها بفنية فائقة في ترسيم الصورة جماليًا؛ وكأنَّها تستخدمُ الريشة في تكثيف الألوان والتلاعب بالظلال والأحجام؛ بما يخدم فاعليَّة الصورة وجوهر الرؤية الشعريَّة المجسدة؛ أو الموقف الشعريّ المصوَّر؛ وللتدليل على ذلك نأخذ قولها في المقبوس الشعري التالي:

"غيمةٌ من عبيرْ...
تدورُ بأرجاءِ بيتي
تُؤَطِّرها الجدرُ المرمريَّةُ
يَسْجُنُهَا السقفُ
تهبطُ فوقَ جبيني
تنالُ من الشكِّ
تبحثُ إذ تستديرُ مكبلةً عن يقينٍ...

(1) البستاني، بشرى، 2011- في الريادة والفن، ص 112- 113.

أفتحُ البابَ علَّ الطيور التي

هَجَرَتْني؛

تعودُ إلى جرْفِها

أفتحُ البابَ.

علَّ الغمامةَ تخرجُ من

سِجْنِها

ولعلَّ العبيرَ يُدَاهِمُ آخرَ جَمْرَهْ...

ليفوح اللهيبُ الأثيرْ..

في يَمَامِ الجَسَدْ"[1].

بداية، نؤكِّد: أنَّ المفارقة التشكيليَّة – في مضمار الصور الشعريَّة عند البستاني- تهبها طيفها جماليًا؛ من حيث رسم الانطباع الشعوريّ إزاء اللوحة الشعريَّة المُجسَّدة؛ فتشتعل الصور فيها على إيقاع مزج الألوان، والظلال، والإيحاءات النفسيَّة/ الشعوريَّة التي تولِّدها من خلال إيقاع المزاوجة بين الظلال والأطياف والإضاءات اللونيَّة؛ لتخليق الصورة جماليًا؛ وكأنَّ ريشة الرسام هي التي تقوم في رسمها وتظليل أبعادها بهندسة فنية؛ تؤكِّد خلفيتها الثقافيَّة ومهارتها التشكيليَّة؛ وحيازتها على التلاقح الفني بين الشكل اللونيّ؛ والحركة الشعوريَّة الداخليَّة التي تغذي طيف اللوحة شعوريًا؛ ونبضاً جماليًا، لتخلق التجاذب في مشهديَّة اللوحة وخلفيتها الفنيَّة الترسيميَّة البارعة.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعري- نلحظ أنَّ البستاني ترسم لوحتها التشكيليَّة باعتماد المفارقة منذ الجملة الأولى [غيمة من عبير]؛ إذ إنَّه قد يتبادر إلى أذهننا منذ الوهلة الأولى أنَّ الشاعر قد انزاحت في تشكيل الجملة لخلق درجة من التكثيف الشعوريّ؛ فالمعنى القريب إلى الذهن بدلاً من لفظة [عبير] هو لفظة [بياض]؛ أي [غيمةٌ من بياض]؛ لكنَّ الشاعرة آثرت أنْ تُشكِّل لوحتها بخصوصيتها الفنيَّة؛ بأسلوب جماليّ؛ يجمع فيه بين [المحسوس/ والمجرَّد]؛ و[المشموم/ والملموس]؛ و[المرئي/ والمجرَّد] من خلال التلاعب بالحواس أو ما يسمى بـ[تراسل الحواس]؛ في تشكيل الصورة؛ وترسيمها؛ ثمَّ اتبعتها بالتداخل اللونيّ البصري [الجدار المرمريَّة]؛ لخلق أبعاد وظلال مرئيَّة تجسد طيف الصورة بأبعادها المكانيَّة؛ ثمَّ حدَّدت ملامح وأبعاد الصورة بقولها: [أفتحُ البابَ علَّ الصور التي هجرتني تعود إلى جرفها]؛ ثم في النهاية جسدت اللوحة فنيًا بإطار فني محسوس حيناً/ ومتخيَّل شاعريّ يسبح في فضاء الحلم الجماليّ حيناً آخر؛ بقولها [ليفوحَ اللهيب الأثير في يمامْ الجسد]؛ وهنا استطاعت أنْ تجسِّد أبعاد اللوحة جماليًا وفضاءً

---

(1) البستاني، بشرى، 2010- مواجع (باء- عين)؛ ص 85.

رومانسيًّا بقولها [يمام الجسد]؛ لتكتمل الصورة جماليًّا بلوحة تشكيليَّة رومانسيَّة تخطُّ طيفها الجماليّ بأطيافها اللونيَّة وظلالها المرئية المتناغمة في تشكيلها؛ وهذا دليلٌ أنَّ الشاعرة "ترد المسموع على المرئي أو الحركي إلى المشموم أو المعنويّ، وتصل المنظور بالمتذوَّق والمشموم والمسموع والملموس المتحرك أو الثابت جنباً إلى جنب المعنويّ الذي يكتسب في تجريده سمة شعوريَّة أو أخلاقية أو قيميَّة، في تراسل حر لا يتوقف عن إيقاع الصدمة الناتجة عن مفارقة الجمع بين المتباعدات"[1]. وعلى هذا فإنَّ المفارقة التشكيليَّة تهب الصورة حراكاً بصريًّا/ وترسيماً شعوريًّا يستنهض المخيلة الشعريَّة لمناوشة العالم المجرد/ وجعله مرئيًّا؛ وكأنَّه عياني واقعي مجسد، بأبعاد محدَّدة أو مدركة؛ وهذا دليلٌ أنَّ الصور التي ينشئها الشاعر والرسَّام كلاهما إنما هي صور ذهنية غير واقعيَّة يقوم بتشكيلها من مجموع المدركات الحسيَّة الكثيرة التي سبق له أن استجمعها من معايناته المختلفة[2].

وقد تُشكِّل الشاعرة بشرى البستاني عبر المفارقة التشكيليَّة لوحتها الشعريّة تشكيلاً فنيًّا؛ يجعلها قمة في التراسل الفني بين المجسدات/ والمعنويات/ والمحسوسات والمجرّدات؛ بمجازات استعاريَّة شديدة الإيحاء والخصوصيَّة الإبداعيَّة؛ على شاكلة قولها في هذه اللوحة:

"مَنْ تُرَى سَيُعْلمُ أحزاننا أنَّ وردَ النهارْ..

للّيالي حصارْ.

ونواعيرُ مزورعة بغبارِ التمني..

من ترى سيُعْلمُ أشواقَنا أنَّ أسفارها

موجةٌ رسمتها الضفافُ سفينةْ،

وراحتْ تجرُّ خُطَاها على غيمةٍ من عرارْ..

أطفأتْ دمعها في الجرارْ.

هذه اللغةُ المستكينةْ؛

ومالتْ على وردةٍ في الصباحْ..

توشوشها أنَّ برقاً يلوحُ بردنِ الرياحْ

وأنَّ العبيرَ سيصحو..."[3].

بدايةً نشير: أنَّ من أشكال المفارقة التشكيليّة – في بنية الصورة/ ملوحة عند البستاني – أنَّها ارتداديَّة الظلال والألوان، جدليَّة في تظليلها اللوني، وتشكيلها المحسوس؛ بأبعاد وأشكال وأحجام

(1) عصفور، جابر، 2008– رؤى العالم، ص 197.

(2) البستاني، بشرى، 2011– في الريادة والفن، ص 120.

(3) البستاني، بشرى، 2011– مواجع (باء– عين)، ص 19.

وخطوط منسجمة في تظليل اللوحة ورسم أبعادها؛ بتجاوب لوني؛ يوازي الأبعاد النفسيَّة/ الشعوريَّة والأحاسيس المعتملة في الباطن الداخلي لحظة تشكيل اللوحة الشعريَّة فنيًا؛ بمعنى أنها أي اللوحة صورة انعكاسيَّة للشعور الداخلي الذي تحسه الشاعرة لحظة ترسيمها المشهد؛ أو تأطير اللوحة الشعريَّة؛ وهذا دليل أنَّ القصيدة – عند البستاني- ليست لحظة انفعاليَّة سرعان ما تتلاشى وتمر؛ وإنما هي مرسومة بعناية دقيقة وممارسة جادة في إظهار تكاملها الفني وغناها الكليّ بالمثيرات؛ عبر الحشد الكامل للمحفزات التشكيليَّة التي تشكل حركة اللوحة ومظهر جماليتها.

وما يلفت النظر – في المقبوس الشعريّ- أنَّ البستاني تحشد في اللوحة الموصوفات والألوان؛ التي تجمع [المحسوس/ والمجرد]؛ و[المشموم/ والمرئي] في مفارقة تشكيليَّة؛ تتجاوب معها الظلال اللونية؛ التي تستدعي موجبات اللوحة من خلال الاستعارات الترسيميَّة التي تمنح اللحوحة خطوطها وأبعادها التناغمية المنسجمة في ظلالها وتأطيرها الكلي الفني؛ وفق الإشعارات التالية: [ورد النهار- نواعيرُ مزروعة بغبار التخلي- موجة رسمتها الضفاف سفينةً/ راحت تجرُّ خطاها على غيمة من عرار- وردة الصباح- العبير يصحو]؛ وإنَّ النعوت الاستعاريَّة تتلاعب في ظلال الموجة؛ وتُحفّز المشاهد والخطوط والأحجام والألوان؛ لتُشكّل مبتكراتها التصويريَّة، وتناغم ألوانها المرئيَّة؛ وهكذا؛ تستوجب المفارقة التشكيليَّة دائماً انزياحاً في مسار التشكيل اللغوي عبر إيقاعي تجسيد المعنوي أو/ المجرَّد وتشخيص المحسوس أو تجريده كذلك؛ مما يجعل اللوحة تجمع بين الحسّ/ والتجريد؛ مولّداً فيها درجة من التموج والتناغم الفني.

4- المفارقة الحواريَّة:

تقوم هذه التقنية على إثارة الإيقاع الجدلي الحواريّ عبر لغة مفارقة تشي بالتضاد والمفارقة بين الأحداث والمواقف والشخصيات؛ ومن هنا تكمن "شعريَّة الحوار التي تنتج تبعاً لمشهد سردي قد يكون مغايراً للرؤية الشعريَّة، وتتجلّى تكويناته في حوار الشخصيات فيما بينها؛ والحوار الداخلي (المنولوج) في نفس السارد؛ أو المسرود عنه، والحوار الهامشي الذي يمكن أن ينتج عن تعدّد التأويل، أي الشعريَّة الحواريَّة التي تعتمل في نفس المتلقي آن قراءته للنصّ؛ وتتخذ هذه الحواريَّة أنماطاً لغويَّة تتنوَّع بين: الجدل؛ والمساءلة؛ والسخرية، والتهكم، والتحريض، والهجاء. وكل نمط من هذه الأنماط يمارس تشكلّه عبر حوار الشخصيات والحوار الداخلي"[1].

والمفارقة الحوراريَّة لا تقوم على الجدل اللغويّ فحسب؛ وإنما تقوم على الحوار الداخلي البوحيّ الذي يشي بتوتر الذات وقلقها؛ واصطراعها الداخليّ؛ ومن هنا؛ "فإنَّ تعدُّد الأشخاص في الحوار يعبّر

(1) الضبع، محمود، 2003- تشكلات الشعريَّة الروائيَّة، ص 321- 322.

عن أبعاد فكريّة وشعوريّة متصارعة، وهي بمثابة رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه، ويتجسّد ذلك من خلال انتظام كل صوت على وزن شعري خاص"[1].

وتنبني المفارقة الحواريّة – في قصائد بشرى البستاني- على تكثيف الإيقاع البوحي الداخلي؛ والارتداد من خلاله إلى الإفصاح عن مشاعرها الداخلية إلى الآخر؛ بمكاشفة حواريّة تعتمد المفارقة والتكثيف الشعوريّ، كما في قولها:

"يُؤَرِّقُهَا الليلُ
إذْ يتألّقُ في دَمِهَا
تستريبُ
يمدُّ يديهِ:
تعالي لصدري.
تقول:
أموتُ
يصيحُ:
نموتُ معاً
وتَدَلَّى على صدره رأسُهَا كرياحِ الشتاءْ..
على كفِّه يشرقُ الورقُ النضرُ
في شفتيهِ نَدَىً
يستريحُ على شَعْرِهَا
دِجْلَةُ المستريبةُ تبحثُ عن قمرٍ أخضرٍ
في ضِفَّتَيْهَا شرارةُ حُمَّى
وفي جرْفِهَا وَجَعٌ مستحيلْ..
على شفتيها جداولُ مجروحةٌ
ونخيلٌ قتيل"[2].

بدايةً نُؤكّد: أنَّ المفارقة الحواريّة – في قصائد البستاني- تعتمد الجدل الحواريّ المستتبع للحالة الشعوريّة بالارتداد من الذات إلى الآخر؛ ومن الآخر إلى الذات؛ لتكثيف الرؤى الشعريّة، ومدلول

(1) العمادي، امتنان عثمان، 2001- شعري سعدي يوسف؛ دراسة تحليلية، ص 82.

(2) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 84- 85.

الحوار الشعريّ في البوح عما يختلج الذات من أبعاد دون مداليل شعوريَّة عميقة تبين تفاعل الذات وعلاقتها بالوجود؛ إنْ سلباً أو إيجاباً، مما يسهم في إكساب إيقاع القصيدة نغمها التمازجي وبعدها الإيحائي؛ لتعزيز الموقف الشعوريّ؛ وتكثيف الرؤية المجسَّد؛ فالبستاني تستلهم الحوار لضرورة شعريَّة نابعة من حيِّز الرؤية وجوهر القصيدة لا مقحمة عليها إقحاماً؛ مما يجعل عنصر الحوار فاعلاً في استجرار الدلالات وتعزيزها وتحقيق مقتنصاتها الفنية؛ التي تزيد من شعريَّة القصيدة من دون أن تثبط إيحاءاتها أو تقلص من مَدِّ دلالاتها وتناغم إيقاعاتها الصوتيَّة.

وبالعودة إلى المقبوس الشعري نلحظ اعتماد البستاني على المفارقة الحوارية/ أو المفاجأة الحواريَّة التي تثيرها الشاعرة في بنية الحوار؛ لخلق جدليتها الصاخبة؛ وارتدادها الشعوريّ التفاعلي العميق؛ عبر المحاورة الكاشفة بين الذات العاشقة/ والمحبوبة (المعشوقة)؛ بلغة تميل إلى خلق المفارقة في بنية الحوار؛ كما في قولها: [يمدُّ يديه: تعالى لصدري؛ تقول: أموتُ... يصيحُ: نموتُ معاً]؛ فالمفارقة بدت من خلال لفظة [أموت]؛ فالقارئ يتوقع أن تقول المحبوبة: [أحيا] بدلاً من لفظة [أموت]؛ لأنَّ صدر الحبيب يمثل للمحبوبة الحياة/ والأمل والخصوبة والعطاء والوصال؛ فكيف تحوَّل إلى النقيض، وأصبح دالاً على [الموت] و[الفناء]، ثم أتبع هذه اللفظة بمفارقة حادة كذلك بقوله: [نموتُ معاً]؛ فالأولى أن يقول [نحيا معاً]؛ وهذه المفارقة أشعلت النسق الشعوريّ بجمل رومانسيَّة أكدت وحدتها الشعوريَّة، ودلالتها العميقة على العشق والوجد والهيمان المطلق؛ المشوب بعذابات الروح؛ ومواجعها، كما في قوله: [على شفتيها جداولُ مجروحةٌ ونخيلٌ قتيلْ]؛ وهذا دليل على أنَّ المفارقة الحواريَّة تعبِّر عن أبعاد فكرية/ نفسية تصطرع في باطن الذات؛ وتؤدي إلى تعميق سيرورة النسق الشعريّ بالتكثيف والإيحاء.

وثمَّة مفارقات حواريَّة – في قصائد البستاني– تنطوي على مفاجآت دلاليَّة من خلال طبيعة المغزى الحواري الذي يغمر مفاجأة دلاليَّة بين الطرفين المتحاورين؛ إذ تأتي المفارقة بمدلولين متضادين أو متنافرين؛ لدرجة تؤكِّد حدتها في تكثيف المعنى/ وتعميق الدلاليَّة الموجهة من جرَّاء تفاعل المدلولين في النسق الحواريّ؛ كما في قولها:

صمت زنديك على خصري يصيحْ
– هل تحبُّ الصمتَ
– سيِّدتي أُحبُّ الموتَ
إذْ يغتالُ عِطْرُكِ مرمرَ الروحِ
وإذْ أهوي لقاعِ النارِ
أهوي..
لُجَّةُ الموتِ الفسيحْ

نشوةُ الموتِ

وياقوتٌ ينثُّ الضوءَ

فوقَ الجسدِ الفادحِ بالوردِ

وماءِ الجرحِ

فوقَ القمرِ الطافحِ تفّاحاً جريحْ..."[1].

بداية، نشير إلى أنّ المفارقة الحواريّة – في قصائد البستاني – تعتمد المعارضة الفادحة بين الطرفين المتحاورين؛ لتنشيط الحوار؛ وإكسابه طابعاً شعريًّا مفاجئاً؛ لجذب المتلقي إلى ما تبثّه المفارقة من إثارة نابعة من جرّاء الصدمة الجدليّة التي تخلقها في النسق الشعريّ الحواريّ؛ وهو ما يكسب الحوار خصيصة بانوراميّة؛ أو ملحميّة في كثير من الأحيان.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ البستاني تستثير الحوار الجدليّ المفاجئ عبر تعميق حدة المفارقة بين جزئيات الحوار؛ أو بين قطبي الحوار من خلال طرح السؤال/ والمباغتة في الجواب؛ حيث يبدو السؤال حقلاً دلائليًّا مشروعاً في حين يأتي الجواب انطولوجيًّا مفارقاً لطبيعة الطرح؛ وموحيات السؤال التشعب المفتوح؛... بمعنى أنّ الجواب يأتي مباغتاً لطبيعة السؤال ومدلوله؛ مما ينطوي على مفارقة حادة بين مردود الجواب ومدلول السؤال؛ وهذا ما نلحظه في قولها: [هَلْ تحبُّ الصمتَ... سيِّدتي، أحبُّ الموت]؛ إنّ القول الشعريّ الحواري [أحبُّ الموت] الذي أجابت به؛ لا يعكس مدلول السؤال؛ إذ إنّ السؤال مُوَجَّهٌ للمخاطب إزاء مؤولة [الصمت] وليس [الموت]؛ وهذا الانزلاق في الجواب؛ ولّد مفارقة حادة في النسق الحواريّ حرّك الرؤى؛ وكثّف من حراك الدلالات وعمّق من سيرورة المداليل الشعريّة؛ بمعنى أنّ هذه المفارقة عمَّقَتْ الأحاسيس الجدليّة المصطرعة في أعماقها لتنطوي على مفارقة حادّة بين إرادتها في الموت/ وإرادتها في الحياة؛ لتؤكّد الواقع القلق المتصدع الذي تعيشه بين لغة الضوء والعطر؛ وهي إرادة الحياة؛ ولغة الجراح والآلام وهي إرادة الموت؛ وما بين الإرادتين تخطو الدلالات وتسبح في خضمّ النسق الحواريّ السابق؛ مؤكدة حدة المفارقة/ ومنبع تأزمها الدلاليّ.

وهكذا؛ تؤسِّس البستاني المفارقة الحواريّة على استثمار فاعل للمتضادات الجدليّة التي تبثها بين الذوات المتحاورة؛ بإضاءات تصويريّة، استعاريّة؛ سرعان ما تنتقل إلى حوار بوحي ذاتي يشي بالأسى الشعور والموقف المتوتر المأزوم الجارح الذي تجسده الشاعرة بمفارقة حواريّة حادة؛ تستنزف قدرتها الكثيفة كلها في إبراز التصادم الشعوري بين بوح الذات أمام الذات؛ (بوح ذاتي منولجي) وبوح الذات أمام الآخر (بوح ديالوجي) ارتدادي تصادمي حاد.

(1) المصدر نفسه، ص 92.

5- المفارقة الدراميّة:

تقوم المفارقة الدراميّة على تكثيف حدّة الفراغ بين الشخصيات/ أو الذوات الشعريّة التي تداهم الذات في تحولاتها الشعوريّة؛ للتعبير عن الزخم العاطفي/ الشعوري المأزوم؛ إذ لم يعد الشعري الغنائي وحده الوسيلة الأنجح في إيصال التجربة بزخمها وحدتها وتوترها؛ لذلك لجأ شعراء الحداثة عموماً إلى معطيات الشعر الدراميّ؛ لأنّ المنفس الشعريّ الأبرز في التعبير عن إيقاع الاحتدامات الشعوريّة وكثافتها الانفعاليّة التي بين حجم الضغط الانفعالي إزاء ما يعتمل في داخل الذات الشعريّة من توترات واصطراعات داخليّة؛ يقول الناقد صلاح فضل في إبراز هذا الجانب في اللغة الشعريّة المعاصرة، قائلاً: لم يعد بوسع الشاعر المعاصر في هذه اللغة أنْ يقصر تجربته على الغناء الساذج المنفرد مهما كانت عذوبته، فقد اشتجرت الذاتيّة وتعقدت الأصوات واحتدمت الرؤى، والتبس الشعر بتوترات الحياة وصراعاتها اليوميّة والكونية؛ ولم يعد من الممكن العودة الخالصة لبوح الرائق المفعم باليقين إلاّ في لحظة ذاهلة لا تلبث أن تدهمها رائحة التاريخ ومواجع اللغة وتحدياتها. وهنا تبدأ جرثومة الدرامية في إعطاء ثمارها عندما تحرص على إقامة منظور يحدّد المسافة بين الذات والآخر؛ ويُجَسِّدها في فعل وعي مقصود بتحولات الذات أولاً وطبقاتها المختلفة، والمسافات التي تصلها بالآخر مشبكة معه، لا تلبث أن تخطو نحوه في فعل عبور موقوت إلى موقعه لرصد المنظور ذاته عكسيًّا دون توهم التلبُّس به؛ بل على أساس إبراز التمايز بين المنظورين؛ واشتباكهما الضوئي في نقاط تماسٍّ هي التي يُتَمِّم احتدام البؤرة الدرامية فيها وتوهجها[1].

ومن هنا؛ يقوم البناء الدرامي: في أبسط تعريف له على الصراع بين طرفين، وتعدد الأصوات؛ وتطور الحدث وتناميه، كما تقوم النزعة الدراميّة على التوتر الذي هو صفة فكرية عليا تنشأ من غوص المبدع في أعماق الحياة[2]. وهذا دليل أنّ المفارقة الدرامية عنصر جوهري في تكثيف فتنة القصيدة دلاليًّا وتعزيز مرتكزاتها شعوريًّا؛ لخلق عملية مجاذبة بين المبدع والمتلقي؛ عبر فاعليّة القناة الواصلة بينهما وهي النصّ الشعريّ المتوتر بالحدث الدرامي؛ وعلى هذا: فالرؤية الدرامية للصورة لا تعني نسخ الأشياء كما هي؛ بل تعني إعادة تشكيلها من خلال التحام التفاصيل علائقيًّا في بؤرة التسامي للحدث صعوداً إلى ذروة المفارقة؛ بوصفها تدفقات انزياحيّة تعمل على تفعيل النمو الداخليّ للصورة الكليّة؛ وتفاعلها الجوهريّ مع البنى الأخرى، وبهذا يتحدّد البعد الدرامي في تشكيل البعد الخفي لما وراء الأشياء بوصفها

---

(1) فضل، صلاح، 1995- أساليب الشعريّة المعاصرة، ص 86.

(2) العمادي، امتنان عثمان، 2001- شعري سعدي يوسف؛ دراسة تحليلية، ص 67. وانظر فاضل، تامر، 1975- معالم جديدة في أدبنا المعاصر، ص 367.

المرتكز الحقيقي لتجسيد تأزم الصراع بين القوى في تسلسل عضوي يستثمر ما تقدمه الأفعال للصورة من مزايا[1].

وقد وظّفت بشرى البستاني تقنية المفارقة الدراميّة في تكثيف التوتر الشعوريّ في بث إحساساتها الجريحة، بفانتازيا لغويّة تجمع بين الصور الدرامية/ والمشهديّة/ والتجسيديّة والتجريديّة؛ باندفاعات حواريّة تتعدّد فيها الأصوات والرؤى والأحداث المأزومة، كما في قولها:

"مائدةُ الخمرِ تدورْ..

يمحو اللؤلؤ ما سَطَّره الياقوتُ على الأغصان.

لا أستثني وجع السمكِ القابعِ

في كهفِ البرقِ الأخضرِ...

ماتَ السمكُ الأخضرُ مقتولاً في ثقبِ الإبرةِ؛

قالَ الليلكُ:

ثقبُ الإبرةِ أوسَعُ من بحرٍ

تبتلعُ الحُمّى مرساهُ

وتأخذهُ نحو ذراعِ الزبدِ الطاعنِ بالصدْ

ينفرطُ العقدُ؛

وأهوي نحو القاع..."[2].

بدايةً نشير إلى أنّ المفارقة الدراميّة – في قصائد البستاني- تمارس فعلها الانزياحي في خلق التوتر الدراميّ، بازدياد حدّة الصراع بين الأنساق اللغويّة، لتكثيف الطابع الحواريّ الدراميّ الذي تستثيره الصور الدراميّة في حركتها البانوراميّة المفتوحة؛ مما يعني أنّ ثمّة تفاعلاً بين ما تبثه الصور الدراميّة من حركات وإيقاعات تصويريّة محتدمة؛ وما تبثه المفارقة الدراميّة من حدة بين المشاهد والرؤى والأصوات الحواريّة المتعدّدة، التي تسهم في تحريك إيقاع الصورة الكليّة؛ وتعميق مسار الرؤية الكليّة التي تطرحها القصيدة.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ البستاني تعتمد المفارقة الدارميّة أسلوباً تشكيليًّا في تعزيز الرؤية الشعريّ/ وتكثيف مدلول الجملة ومدها الدلاليّ المفتوح؛ وهذا ما أظهرته منذ البداية في إشاعة جو التوتر الذي ولّدته عبر الاستعارات التشكيليّة التي تتخذ مساراً تجريديًّا حيناً؛ ومساراً فانتازيًّا

---

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011- البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي؛ دار رند، دمشق، ط1، ص 180

(2) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 56.

متنافراً على صعيد اللون/ والحركة حيناً آخر؛ بصور منزاحة في تخيلاتها الشعريَّة وروابطها الإسناديَّة لدرجة أنَّها صوراً حلميَّة؛ يغلب عليها إيقاع الحلم/ أو الهذيان الذهني التجريديّ؛ لخلق التوتر والاصطراع في بعدها الدرامي، كما في الصورة التالية: [في كهفِ البرقِ الأخضر.. ماتَ السمكُ الأخضرُ مقتولاً في ثقبِ الإبرة]، ثم عمَّقت المنحى الدرامي بمباغتة القارئ بصورة بانوراميَّة مفتوحة في متخيلها الشعري/ وعبثها الذهني الحلمي؛ لتحمل في نبضها الداخلي نزوعاً دراميًّا [ثقبُ الإبرةِ أوسَعُ من بحرٍ تبتلعُ الحُمَّى مرساه]؛ ثم تزداد الحدة البانوراميَّة بالصورة الفانتازية التجريديَّة التي تختلط بها الصورة الدرامية بالمشهديَّة؛ بالكابوسيَّة: [ينفرطُ العقدُ.. وأهوي نحو القاع]؛ وهكذا؛ خلقت توتراً بانوراميًّا على صعيد الأنساق اللغويَّة بالمفارقة الدراميَّة بين الصور؛ لتكثيف معطياتها لتخليق شعريَّة المقطع؛ وتحريكه من بنية الصور المتصادمة في تشكيلها وانزياحها الأسلوبي الذهني التجريدي البعيد. وهذا يدلنا على أنَّ البستاني: لا تعتمد شحن نصِّها بالأسلوب الدرامي المعتاد القائم على إشاعة جو الصراع بين الصور؛ وإنما تخلق دراميتها من الصراع المتولِّد في بنية الصورة ذاتها؛ من خلال مغامرتها في خلق تضادها في جزئيَّة الصورة ذاتها لا في علاقتها مع ما يجاورها فحسب؛ وهذا ما يجعل الصورة – لدى البستاني- حركيَّة بطابعها الحسي/ الحركي حيناً وطابعها التجريدي الذهني حيناً آخر.

وقد تهدف البستاني إلى تعزيز المدّ الدراميّ؛ لخلق بؤرة التوتر القصوى في إشعال النسق التصويريّ؛ للتعبير عن احتدام المشاعر لديها وتراكمها بالرؤى والتصادمات والانكسارات الشعوريَّة؛ التي تزيد بؤرة المفارقة الدراميَّة كثافةً وعمقاً غير متوقع في الإيحاء وعمق التأثير؛ كما في النسق الشعري التالي:

"مَائدةُ الحَرْبِ تَدورُ
يُبعثرني النومُ على أشلاءِ الفَجْرِ
أُكَسِّرُ عصفَ الصاروخ القادم من طائرةِ الكابوحي،
أشربُ ذعرَ الأطفالِ وأمنحهم عطري
يسترخي الطفلُ المذعورُ
بفوحِ العطرِ الفادحِ بين ذراعيَّ
ويطبقُ عينيهِ
فيوقظه الدمعُ المُتفَصِّدُ من قلبي
فوقَ الدغل الخائفِ
أخجلُ من نظرتهِ الخضراء..

وأذوي"[1].

بداية، نشير إلى: أنَّ المفارقة الدراميَّة في الكثير من قصائد البستاني تهدف إلى تعزيز الارتكاز على الصور الدراميَّة [المُشكِّلة] بتوتر جزئياتا الداخلية؛ بمعنى أنَّ جزئياتها محتدمة شعوريًّا بالجدل والاصطراع الداخلي؛ الذي تسعى إلى تعزيزه وتكثيفه دائماً في صورها الشعريَّة؛ إذ إنَّ البستاني لا تعتمد على التنوُّع في تأزيم الحدث الشعريّ فحسب؛ وإنما تعتمد على التداخل في كشف تداعي الصور وتراكمها في آن؛ وعلى هذا: "تبدو القصائد ذات النزعة الدراميَّة أكثر عمقاً من غيرها؛ فهي القادرة على إدراك المتناقضات لاستبصار العلاقة الخفيَّة والروابط الشعريَّة بين الأشياء"[2].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ الشاعرة اعتمدت المفارقة الدرامية عبر كثافة المتداعيات التصويريَّة التي ترصد واقع الحرب وأحداثها المأساويَّة؛ وصورها البانوراميَّة المشهديَّة المرعبة؛ من خلال تكديس الصور الكابوسية المرعبة وتصدعها وتأزمها الشعوريّ؛ بحركة مشهديَّة دراماتيكيَّة تجمع بين الصور المشهديَّة المكثفة؛ والصور الدراميَّة المحتدمة؛ ليبدو المشهد مأزوماً في شكله النهائي: [يسترخي الطفلُ المذعور بفوحِ العطرِ الفادحِ بين ذراعيَّ.. ويطبقُ عينيه..]/ ثم الختاميَّة/ أو المشهد الختامي: [فيوقظه الدمعُ المتفصدُ من قلبي فوق الدغل الخائفِ.. أخجل من نظرته الخضراء وأذوي)؛ وهذا يقودنا إلى القول: إنَّ من مستلزمات المفارقة الدرامية في المقبوس السابق أنها متداخلة؛ متشعبة في ارتداداتها الدراميَّة لدرجة أنها أسهمت في رفع وتيرة أو حدة الإيقاع الصوتيّ؛ من جهة، وحركة النسق الشعريّ وتوتر الدلالات المصاحبة لقلق الذات وتوترها وانكسارها من جهة ثانية؛ مما يعني أنَّ إيقاع المفارقة الدراميَّة إيقاع انبثاقي ينبض من الذات؛ ويصب في باطنها؛ وهذا ما عبَّرَت عنه نصوص البستاني الدراميَّة.

6- المفارقة الإيهاميَّة:

تقوم هذه المفارقة على تكثيف الصور الوهميَّة (أو الذهنية) التي لا تملك حيِّزاً واقعيًّا في تشكيلها وتبدو أشبه بالمفارقة الحلمية التي تقود حركة الدلالات بمسار بشي ذهني تجريدي بعيد؛ وكأنَّ الشاعر باستخدام هذه المفارقة يوهم القارئ بعالم عجائبي اصطراعي غريب؛ لا يمت إلى الحقيقة؛ أو الواقع بصلة.

وتُعَدُّ المفارقة الإيهاميَّة مفارقة فانتازيَّة في تشكيلها؛ لأنَّ الشاعر فيها يكون مأخوذاً بفانتازيا التشكيل؛ وهذا ما لاحظناه في أسلوب المفارقة الإيهاميَّة عند البستاني؛ إذ إنها تحوِّل المحسوس إلى المجرَّد؛

---

(1) المصدر نفسه، ص 67- 68.

(2) ترمانيني، خلود؛ 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث؛ أطروحة دكتوراه، جامعة حلب، مخطوطة، ص 382.

أو تتلاعب في أنساق المفارقة؛ لإيهام القارئ بأصطراعها الوجودي؛ وجدلها التخييلي البعيد؛ على نحو ما نلحظه في قولها:

"ينشقُّ الماءُ..

عن حوتٍ أسودَ يبتلعُ الصحراءْ

تنفَلِقُ الظبيةُ نصفينْ

تنشقُّ الضِّفّةُ الأخرى

عن كفينِ يزيحانِ غبارَ الدمعةِ

عن دُغْلِ القلبْ

شهقتْ رئةُ العشبْ

وازورَّت تحت غلائلكِ الذهبيَّةِ

كُلُّ الأخطاء"[1].

بداية، نؤكِّد: أنَّ المفارقة الإيهاميَّة – في قصائد البستاني- تقوم على التلاعب بالمتلقي؛ بوصفها وسيلة نصيَّة تكسر نمط التوقع بترابطات إسناديَّة، غيرُ متوَقَّعة، مما يجعلها ذات ملمح أسلوبيّ تخييلي تجريديّ أو عبثي، عبر الربط المفاجئ بين الأنساق اللغويَّة؛ لخلق مفارقة تدلُّ على التداعي اللغويّ أكثر من التوازن والانسجام النسقي؛ وهذا دليل على أنَّ المفارقة الإيهاميَّة هي مفارقة ارتداديَّة تزخر بالتنافر والتضارب والاختلاف والعبث الذهني التجريدي البعيد.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد المفارقة الإيهاميَّة في خلق الصور الكابوسيَّة/ أو الهذيانيَّة؛ التي هي أقرب إلى الحلم والوهم منها إلى الحقيقة؛ كما في قوله: [ينشقُّ الماءُ عن حوتٍ أسودَ يبتلعُ الصحراءْ]؛ فهذه الصورة كابوسيَّة تنطوي على مفارقة إيهاميَّة، تحقق توتر المفارقات الأخرى [شهقت رئةُ العشبْ/ وازورَّتْ تحت غلائلكِ الذهبيةِ كلُّ الأخطاء]، وهنا؛ تلعب الاستعارات عبر المفارقة الإيهاميَّة دوراًتحفيزيًّا في استشراف الأبعاد والمداليل التجريديَّة للصور؛ لنقض التوقع بترابطات فانتازية تستثير الحساسية الشعريَّة؛ وتعزِّز مدلولها؛ لخلق مغامرتها في تكثيف المعنى والمدلول الشعريّ؛. ولذلك تمتاز المفارقة الإيهاميَّة – في قصائد البستاني- بمغامرتها في ارتياد عوالم تخييليَّة جديدة؛ يحركها الهذيان أو اللاّوعي في تشكيلها مما يجعلها غريبة في مدِّها الدلاليّ وصورها المتداعيَّة.

---

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 103.

وثمّة مفارقات إيهاميّة – في قصائد البستاني- تجمع بين الواقع والتجريد؛ في انخطافات شعوريّة؛ تعبّر عن الموقف الدرامي حيناً؛ وعن الموقف العاطفي المتقد ثورة وتأججاً عاطفيًا عارماً حيناً آخر، كما في قولها:

"قلبي على كفيّكِ ناعورة
والموتُ نافورةْ
تغزلها الرياحْ..
شالاً على مدارج الصباحْ.
أطلعُ من سفرجل الدماءْ...
أسطورة تشربها السماءْ
أصابع النهارْ
سواعِد الفلوجة الفرعاءْ...
تمتدُّ كي تضمّ قامة العراقِ
نخلَهُ.. دماءَهُ.. وماءَهُ
الفلوجةُ التاجُ، الضياءُ، الماءُ،
والفلوجةُ الوشاحْ..
ينزفُ وردُ اللوز في رمالها..
الفلوجةُ العراقْ..
يعدو على مدارجِ الجراحِ..
والفلوجةُ الظلالُ
والحديقةُ الرفاتُ..
تسري بحزنٍ خافتٍ
بغصّةٍ مخنوقةٍ
وصحوةٍ شائكةٍ"[1].

بداية، نؤكّد: أنّ المفارقة الإيهاميّة – في قصائد البستاني- تعكس صوراً جدليّة متباينة؛ توهم المتلقي بالتحكم الشعوريّ في مسارها؛ لكن سرعان ما يلحظ أنّها تنفلتُ من عقالها الدلالي؛ لتسبح في خضّم التباعد والتداعي والانكسار الشعوريّ المأزوم، حرصاً منها على تكريس الصور الكابوسيّة

(1) بو بعيو البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 96- 97.

الحلمية اللاّواعية؛ التي تُشكّل أنساقها العبثيّة المتداعية التي تستنفر المتلقي بمقالاتها التخييليّة المطلقة دون أي قيد منطقي يحدها.

وبالعودة – إلى المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد المفارقة الإيهاميَّة في تكثيف الصور التصادمية/ أو العبثيَّة الذهنيَّة؛ باعتماد إيقاع التجسيد التصويري العميق للمتباعدات الإسناديَّة؛ لخلخلة الرؤى وتعميق مكنونها الشعوريّ؛ عبر المفارقة الإيهاميَّة الصادمة، كما في قولها: [قلبي على كفيَّكِ ناعورة/ والموتُ نافورة]؛ إنَّ هذه الصورة التصادميَّة جدليَّة في مدِّها الدلاليّ تعتمد إيقاع المفارقة في تكثيف مكنونها الشعوريّ العميق؛ وابتكارها اللغويّ؛ وهذا ما نلحظه كذلك في الصورة التالية: [أطلعُ من سفرجلِ الدماءْ... أسطورةً تشربها السماءْ]؛ إنَّ هذا الابتكار في تشكيل الصورة يُبيِّن تعارضها الإسنادي وتغايرها الدلاليّ؛ لإثارة المتلقي بمفارقات إيهاميَّة تتجاوز المدرك الخارجي إلى مكنونها الداخلي؛ بما تضمُّه من طاقة تحويليَّة تبين عطاءات النسق الشعريّ وفاعليته لديها.

7- المفارقة التصادميَّة:

تقوم هذه المفارقة على التضام الدلاليّ بين الصور المتصادمة/ أو الأنساق المتصادمة، لتعزيز الفكرة بنقيضها؛ أو الصورة بنقيضها؛ لخلق التوتر؛ وتكثيف الإيحاء؛ وهنا؛ تؤدي هذه المفارقة إلى تبيان المدلول الراسخ من جرَّاء التصادم/ والتعاكس بين النسقين المتصادمين؛ لبلورة النسق وتعزيز المد الدلاليّ من خلال تشاكل الدال والمدلول من جرّاء فاعلية هذا التصادم: "ولَّما كانت اللغةُ جملة أنساق وأنظمة فإنَّ مدلولها الإشاريّ يزيح عنها صلادة كتلتها اللفظيَّة؛ ويتمكّن من ابتشاث دوال متعدِّدة؛ مع ملاحظة أنَّ قيمة الدليل تتأطر في جملة التجاورات له، وتنوُّع علاقتها، فمن بين تخالفها أو تعارضها أو في تقاربها أو تغايرها يتشاكل في إطارها الدال والمدلول"[1]. وتتربع الدلالات على عرش تفاعلها واكتنازها الدلاليّ الشاعريّ الذي تخلقه على مستوى تحولاتها النسقية لاستفزاز المتلقي وتحفيزه على متابعة تصادمها وتفاعلها النسقي.

وتُعَدُّ المفارقة التصادميَّة ارتداداً نفسيًّا إزاء الصراعات المتوترة داخل الذات الشاعرة؛ لتقوم بمهمة البوح الذاتي عمَّا يعتصرها من آلا وتأزمات داخليَّة؛ وإحساسات مصطرعة؛ تراود الذات لحظة تأملها أو تأزمها إزاء الواقع المتصدِّع الذي تعاينه؛ ولعلَّ أبرز ما يُحَفِّز المفارقة التصادميَّة – في قصائد البستاني- قدرتها على المغامرة بنسق الصور المتصادمة؛ لتخليق النزعة الدراميَّة في بنيتها، كما في قولها:

"يمضي العراقْ..

---

(1) عيد، رجاء، 1995- القول الشعريّ (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف بالإسكندريَّة، مصر، ط 1، ص 198.

لحقولِ رمّانٍ تُرَتّبُ حزنها

لملاعبِ التُفّاحِ وهي تضيءُ في قلبِ الخرابِ

لسحرِ فاكهةِ المساءْ.

لنداءِ صاروخٍ يغازلُ ساعدَ الموتِ الجميلِ

تعالَ خذني

من ليلِ سنبلةٍ رهينةْ

من صرخةِ الأرضِ السجينةِ

ذابلٌ وردُ الحديقةِ

خائفٌ قلبي..

غيومُ الحربِ تنفثُ نارها في الروح.

....

قلتَ......

خذي يدي،

حقلاً من الرمّانِ سيِّدتي"[1].

بداية نشير إلى: أنّ المفارقات التصادميّة – في قصائد البستاني- مفارقات توتريّة حادّة، تنبني على التصادم الدلاليّ الحاصيل من جرّاء ا لجمع بين المتناقضات؛ لتعزيز الموقف الشعريّ؛ فالصورة – في بنيتها الداخليّة- تنبني على مفارقة؛ وهذه المفارقة تنبني على مفارقات أخرى، من خلال علاقة المجاورة التي تربط الصور مع بعضها بعضاً؛ فهي تنبني على مفارقات مركبة؛ مفارقة في بنية الصورة ذاتها؛ ومفارقة نابعة من المجاورة بين الصور وتلاحمها في بنية النسق الشعريّ؛ وعلى هذا الأساس؛ تسهم المفارقات التصادميّة في دفع وتيرة النسق الشعوري إلى الأمام؛ لتعزيز صيرورة المتناقضات؛ وفقاً لتداعيات الصور وتصادمها التوتري الدلالي الدرامي الحاد. ولكي يتأكّد لنا هذا التصادم نُحَلِّل المقبوس السابق دليلاً على حدّة التوتر الذي تبدّى من خلال فاعليّة هذه المفارقات.

بداية؛ تستهل البستاني النسق الشعريّ بمفارقة تصادميّة بين دوال دالّة على الأمل والتفاؤل وفق ما يلي [حقولُ رمّان- ملاعبَ التفّاح- فاكهةُ المساء]؛ ودوال دالّة على الحزن والحداد والخراب كما يلي: [ترتب حزنها- قلب الخراب- ساعد الموت- الأرض السجينة- غيوم الحرب]؛ ومن خلال الدوال اللغويّة يتبدّى جوّ التصادم والصراع على مستوى الدلالات؛ ولو دققنا في صيرورة المفارقات التصادميّ

(1) البستاني، بشرى، 2010- مواجع ؛ ص 95- 96.

على صعيد الصور لوجدنا أنَّ هذه المفارقات التوتريَّة تنبني على مفارقات جزائية حادة كما في قوله: [ساعدَ الموتِ الجميل]؛ إذْ إنَّ إسناد صفة [الجميل] على [الموت] إسناد جدلي تصادميّ حاد؛ لأنَّ الموت مستقبحٌ ومستهجن بشكل دائم في الذاكرة الجمعيَّة ولا يكون الموت جميلاً على الإطلاق؛ والمفارقات الجزئية تنعكس ارتدادها لتشكل مفارقات نسقية كليَّة تقود صيرورة المشهد وحركة الدلالات وكأنَّ الشاعرة تريد أن تجعل من العراق ماضياً وحاضراً مشرقاً بالتفاؤل والخصوبة والعطاء؛ لهذا؛ تحاول لملمة الرؤى التفاؤلية وسد دغمل من المشاهد والشذرات المأزومة، لتعزيز المشهد التفاؤلي الذي تبدّى في قولها: [خذي يدي، حقلاً من الرمَّان، سيّدتي]؛ وهكذا؛ يتعزَّز حضور التوتر وتتصاعد وتيرته من جرَّاء ربط الصور المتصادمة مع بعضها بعضاً؛ مما يُنَمِّي بؤرة المفارقة التصادمية التي تعزِّز مدَّها الشعوري ورؤاها الدلاليَّة في بث روح التفاؤل رغم مشاهد الدمار والخراب التي خلفتها جحافل الغزاة.

وقد تتَعَزَّز فاعليَّة المفارقات التصادميَّة – في قصائد البستاني– لتشي بطابعها الاصطراعي الدرامي حيناً؛ والملحمي حيناً آخر؛ بأسلوب توتري اصطراعي، تتعالق في المشهد الصور رغم تنافرها وتصادمها واحتدامها المشهدي وتوترها الحاد؛ كما في قولها:

تقولُ:
المسافةُ طاعنةٌ بالخيانةِ
من رأسِها للجنوبِ
ومن أطلسِ الحزنِ
حتى الخليجْ..
والملاعبُ غرثى
تفتَّحتْ الطيرُ فيها..
وأردتْ شباكهُمو خيلَها
والوعولْ..
تقولُ:
هي الأرضُ مصلوبةٌ بالرياحِ
ومحكومةٌ بالأنينْ..
ولكنَّها تستجيبُ إذا الحبُّ داهَمَهَا
إنَّهم يحرقون تفاصيلها
الأرضُ ناعورةٌ لا تدورْ...
....

أراودُ ياقوتةَ الفجرِ عن غَيْمةٍ
من لآلئ تُمطِرُني في الرحيلِ
وتبسطُ راحتها.
فتدورُ الخمورُ التي بعدُ ما وُلِدتْ
وتحطُّ على جُنحِ ذاكَ الطريدِ
الذي حالَ بينَ الغصُونِ
وبينَ اليمامِ الذبيح"[1].

بداية؛ نؤكّد: أنَّ المفارقة التصادميَّة – في قصائد البستاني- تستجلي علاقات النصّ الخفيَّة؛ وتبين عن مستوى الترابط بين الأنساق اللغويَّة في موقعها التصادمي الحاد الذي يُحَقِّق لها التكثيفَ الدلاليَّ إثر التناغم الحاصل من جرَّاء التخالف/ والتوافق؛ والتتابع والتقاطع؛ الذي تحققه المفارقات التصادميَّة من توتر بين الأنساق اللغويَّة المصطرعة؛ لتخليق الشعريَّة [شعريَّة الاختلاف/ أو التميز]؛ ولهذا؛ عمدت البستاني إلى خلق الجدل الحوار الفني ضمن جزئيات الصورة الواحدة/ أو النسق اللغويّ الواحد؛ للكشف عن البنية التحتية العميقة للنصّ وما يتضمَّنه من دلالات وإيحاءاتٍ متتابعة تبين عن حدود معرفيَّة وأبعاد سايكلوجية متأزمة أو متوترة تصل إلى أعلى درجات التوتر والاصطراع النفسي في نسقها النصيّ الأخير؛ أو قفلتها النصيّة.

وبتدقيقنا – في المقمبوس الشعري- نلحظ أنَّ البستاني تقيم المفارقة التصادميَّة على الثنائية الجدليَّة المتحاورة؛ [الهو/ والهي]؛ التي تمثل في مفردتي القول [يقول/ وتقولُ]؛ وهذه الثنائية ما هي إلا مفارقة جدلية تصادمية تقوم على بث مداليل القول؛ برؤى جدلية مصطرعة؛ ضمن مسار الجملة الواحدة؛ بمعنى أنَّ الشاعرة استجرَت هذه المحاورة؛ لتبيان عمق المفارقة وحدها ليس فقط بين الجمل؛ وإنما حتَّى ضمن مسار الجملة الواحدة أو الصورة الواحدة؛ ولهذا، بدت المحاورة جدليَّة متقابلة فيما بينها على مستوى الدلالات واحتدامها وتصادمها العبثي؛ وهذا ما نلحظه في الجمل النسقية التالية:

[المسافات طاعنةٌ بالخيانةِ] ⟺ (تقابلها) [الأرضُ مصلوبةٌ بالرياح/ ومحكومةٌ بالأنين]

[الملاعبُ غرثى تَفَحَّمَتْ الطيرُ فيها] ⟺ (تقابلها) [الأرضُ ناعورةٌ لا تدورْ].

وهذا المفارقات تبدَّت حدتها في جدلها الإسنادي/ وانزياحها اللغويّ/ وتأزمها في التشكيل؛ لخلخلة الرؤى وتكثيف الدلالات الاصطراعية؛ للدلالة على الواقع المرير؛ وما يدور في فلكه من غدر

---

(1) البستاني، بشرى، 2010- اندلسيات لجروح العراق، ص 91- 92.

وخيانة وقتل ودمار؛ وهكذا؛ بدت المفارقات التصادمية في النسق الشعر السابق واعية بمستبطناتها الشعوريّة/ ومغامرتها في إصابتها البعد المحلي أو الدرامي؛ من حيث تكثيف الصور المتصادمة/ ودلالتها المصطرعة التي تخطها على مستوى الأنساق ومخالفاتها النسقيّة.

8- المفارقة اللغويّة:

تؤدي المفارقة اللغويّة وظيفتها النصّية من خلال العلاقة الجدليّة الصاخبة التي تخلقها بين الأنساق اللغويّة؛ بإسناد أوصاف إلى موصوفات لا تقبلها؛ أو إسناد أنساق إضافية إلى مضافات من حقول دلاليّة متباعدة؛ تزيد هوة المفارقة بين المضاف والمضاف إليه؛ بحيث تتعمق من خلالها شدة المفارقة، وتزداد درجتها عمقاً تخييليًّا؛ ورهافة شعريّة؛ وتقوم – هذه التقنية- بحسب إشارة الدكتور ثائر البغدادي، على التلاعب بدلالات الألفاظ؛ وإعطائها أبعاداً غير متوقعة؛ بحيث تأخذ دلالات جديدة تماماً لا تمت بصلة إلى الخطّ التصاعدي للمعنى الكليّ الافتراضي[1].

وهنا؛ لابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ المفارقة اللغويّة تعتمد على فاعليّة الانزياح، درجته التأثيريّة؛ وكُلَّما ازدادت درجة الانزياح حدة كانت المفارقة أشدُّ عمقاً وأكثر فاعلية في تكثيف الدلالات، وتعميق معطياتها الإيحائيّة؛ وهذا يدلنا على حقيقة شعريّة أنّه كُلَّما كانت اللغة شاعريّة كان فضاء النصّ واسعاً، وذلك من خلال انفجار النصّ إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة، في حركة مطلقة من المعاني اللانهائيّة؛ والتي تنتشر فوق النصّ متجاوزة كل الحواجز[2].

وتُعَدُّ المفارقة اللغويّة من محفّزات التشكيل اللغويّ الفني يهدف إلى إثارة المتلقي؛ بالتلاعب بالأنساق اللغويّة؛ والابتعاد في تشكيلها النسقي؛ وفق منطق تخييلي شعريّ عميق؛ يعتمد المراوغة في كسر الأنساق وعزيز مدّها التخييلي، وأبعادها الإسناديّة المثيرة؛ ولعلَّ أبرز ما يميِّز المفارقة اللغويّة – في قصائد البستاني- أنّها جذابة في مسارها اللغويّ عبر بكارتها الإسناديّة؛ دهشتها في تحريك النسق الشعريّ؛ إذ تستغل البستاني إمكاناتها كلها في اقتناص المفارقات اللغويّة/ الدهشة أو الصدمة التي تستثير المتلقي، وتحفزه لمتابعتها جماليًّا؛ نظراً إلى خصوصية إسنادها ودائرتها الإبداعيّة المفتوحة؛ على نحو ما نلحظه في قولها:

"وقُلْتَ لي..

إذ يجفوني وَجْهُكِ..

---

(1) العذاري، ثائر، 2011- في تقنيات التشكيل الشعريّ واللغة الشعريّة؛ دار رند، دمشق، ط 1، ص 16.

(2) عبو، عبد القار، 2007- فلسفة الجمال في فضاء الشعريّة العربيّة المعاصرة؛ اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط 1، ص 125.

تَذْبُلُ فناجينُ القهوةِ؛

وتَنكَفِئُ الدلالْ..

يا سيِّدةً تصل النورَ بالنبعْ

والوَجْدَ بالوجعْ

والغربةَ بالتمني؛

أتسمحينَ بالموتِ على ضفافكْ..!

يا امرأةً

عتبُهَا ولع

وصمتُها جزع

ودعوتها امتثالْ

صيليني..."[1].

بدايةً، نشير إلى أنَّ المفارقة اللغويَّة – في قصائد البستاني- مفارقة انزياحيَّة، لا تتوخَّى المواصلة بقدر ما تسعى إلى خلق جسارتها اللغويَّة؛ لإنتاج فاعليَّة شعريَّة أوسع عمقاً؛ وأشدّ تأثيراً في المتلقي؛ فالبستاني تعتمد الدهشة في ربط الأنساق اللغويَّة لاعتصار مداليلها؛ وتكثيف إيحاءاتها؛ إذ إنَّها تشتغل مع مثيرات النسق الشعريّ؛ وإيحاءاته المتتابعة؛ وهذا يدلنا على أنَّ المفارقة اللغويَّة – عند البستاني- مفارقة صاخبة لغويًا في مدِّها الإيحائي وتكثيفها الشعوريّ؛ وإنَّ من يتأمل عمق مفارقتها اللغويَّة يلحظ موَجِّهاتها الإبداعيَّة؛ وطاقاتها التفاعليَّة في خلق استجابات تحفيزيَّة تدفع المتلقي إلى تقبلها والتفاعل مع معطياتها الإسنادية المبتكرة.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ اعتماد البستاني المفارقة اللغويَّة ميداناً خصباً لتفعيل الرؤى الجدليَّة / ذات المدّ العاطفي/ والابتكار النسقي؛ كما في قولها: [يجفوني وَجْهُكِ- تَذْبُلُ فناجينُ القهوة]؛ وهذا الأسلوب في الانزياح يؤدي إلى خلق المفارقة اللغويَّة؛ وتركيز مدلولها؛ لدرجة يحوِّل النسق الشعريّ من البداهة إلى جسارة الشعريَّة وسمُوِّها الفني عبر الربط الجدلي بين الأنساق اللغويَّة؛ على شاكلة قوله: [يا سيِّدةً تصل النورَ بالنبع/ والوجدَ بالوجعْ/ والغربة بالتمني]؛ إنَّ هذه المفارقات ما هي إلاَّ انتهاكات لغويَّة ترفع وتيرة النسق الشعريّ؛ وتسجل تمرساً شعريًا في تشكيل الصدمات الشعريَّة

(1) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حواء، ص 15- 16.

وتخليق إثارتها؛ وهذا يدلنا على أنَّ النصّ ينتج معناه-إذن- بحركة جدليَّة أو تفاعل مستمر بين أجزائِهِ[1]؛ مما يمنحه طابعه الشعريّ ليسجل مرجعيَّة نصيَّة تدفع القارئ إلى تقبله والتفاعل معه.

وثمَّة مفارقات لغويَّة صادمة تستثمرها البستاني في سياقات حماسيَّة عاطفيَّة توتريَّة صاخبة؛ كما في قولها:

"العيونُ التي أُغمضتْ لتنامْ...
وجدت عالماً يَتفتَّح فيه الصنوبرُ
عن محنةٍ،
وجبالٍ مُخَضَّبَةٍ بدماءِ الرياحينِ؛
عن جنَّةٍ،
وجداولَ من لهبٍ أبيضٍ،
عن قواريرَ خضراءَ؛
خَمْرَتُهَا غضَّةٌ؛
عن عيونٍ يراودها لؤلؤٌ مستحيلْ
الهلالُ الدليل...
على ضفَّة النهرِ
يطلعُ من صوته خنجرٌ ورسولْ
وسيِّدةٌ من لَظَىً،
تتأرجحُ بينَ الوثوبِ، وبين الأفولْ
ويسألها: هل بدأنا...
فيوقظ محنتها وتدارُ الشمول"[2].

بدايةً، نشير إلى: أنَّ المفارقة اللغويَّة – في قصائد البستاني- تكون فنية –على الأغلب- ذات قيمة عليا في التعبير، نظراً إلى ما تمتلكه من حسٍّ مرهف، وابتكار نسقي؛ وإدراك عميق بمداليلها وترسيمها الشعوريّ الدقيق، وتكيفها مع النسق الشعريّ الذي تتموضع فيه، لتخرج إلى المتلقي؛ بتوتر نسقي، وتواشج فني حميم على مستوى بنية التشكيل لتحقق غايتها الفنيَّة؛ ومقصودها الدلاليّ المتوخى؛

(1) بحيري، سعيد حسن، 1997- علم لغة النصّ المفاهيم والاتجاهات؛ الشركة المصريَّة العالميَّة للنشر؛ لونجمان؛ ط 1، ص 75.

(2) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حواء، ص 106- 107.

بوعي ومنطق تشكيلي دقيق من ترسيمها بهيئة نسقية شعريَّة تستدرج المتلقي إلى التفاعل مع محفزاتها ومدركاتها الشعوريَّة المكثفة.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تستثمر المفارقة اللغويَّة في تخصيب الرؤى؛ وتحفيزها شعريًّا؛ بموجِّهات دلاليَّة ترسم دفقها التحفيزيّ بمدها الدلاليّ وتركيزها الفني؛ عبر تشكيلها الاستعاري المبتكر؛ محققاً المفارقات اللغويَّة الصادمة فنيًّا؛ كما في المفارقات التالية:

* [جبال مُخَضَّبةٌ بدماءِ الرياحين] مفارقة لغويَّة مؤسسة على التصادم/ والبعثرة اللغويَّة

مفارقة لغويَّة استعاريَّة ممزوجة ⟺

⟺

بالتأمل والانزلاق في التعبير اللوني

مفارقة لغويَّة بصفات غير متوقعة

⟺

وأوصاف بعيدة.

إنَّ ما تثيره المفارقات اللغويَّة – في الأنساق السابقة- تحقق تدفقها الشاعري الذي تتيحه الطاقات التعبيريَّة التي تولدها اللغة الشعريَّة عند البستاني بإيحاءاتها المبتكرة، وتشكيلاتها الشاعريَّة التي تنمُّ على خبرتها اللغويَّة وأفقها التخييلي المفتوح؛ وهذا يدلنا على أنَّ: "للمفاجأة الشعريَّة جماليَّات أخرى، فهي حيلة أدبيَّة تستدعي انتباه القارئ؛ وهي علامة من علامات الانزياح والغموض؛ وتتصل بكل ما يتصل بالأدب ابتداءً من الحلم إلى الشطح في الصوفية؛ وهي وسيلة من وسائل الشاعر للمماطلة، فهي تُحَصِّن نصّه من جهة؛ وتجعله مرغوباً فيه من جهة، ودور المفاجأة أساسيٌّ في الأدب فلم يكن الكاتب السريالي بقادرٍ على الكتابة إلاَّ أن تغمره المفاجأة ولذلك فإنَّ اللاَّمألوف يخلق أثراً شعريًّا"[1]. وهذا ما ولَّدته بشرى البستاني في أنساقها اللغويَّة ومفارقتها اللغويَّة التي تبذل مجهودها في تحقيق التقبل الجماليّ عبر تجاوزها الفني في خلق المماحكات النسقيَّة الفاعلة في استجرار الدلالات؛ وترسيخها في ذهن المتلقي؛ وعليه مارست البستاني خبرتها الأكاديميَّة في تحديث لغتها الشعريَّة؛ لتحقق مردودها الفني على شاكلة المقتطفات السابقة التي تزخر بمعين لا ينضب من التميُّز والإبداع.

9- المفارقة السرديَّة:

تقوم هذه المفارقة على تقنية السرد بوصفها التقنية الأبرز في تكثيف حدة التوترات والاصطراعات الداخليَّة في بنية التشكيل الشعريّ؛ وهي: "آليَّة من آليَّات إنتاج الشعريَّة؛ تُعَدُّ واسطة بين التشكيل اللغويّ والبنية النصيَّة؛ وهذا ما تميز للسرد الشعريّ عن السرد الروائي الذي يكون هو ذاته

---

(1) الموسى، خليل، 2010- آليات القراءة بين الشعر العربي المعاصر؛ منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب؛ دمشق، ط 1، ص 160.

البنية النصيَّة"[1]. وتُعَدُّ تقنية المفارقة السرديَّة من محفِّزات القصائد الشعريَّة الحداثيَّة ذات الجدل الفني؛ في اعتمادها على أسلوب القص والحوار؛ وعلى هذا: "تتميَّز قصيدة السرد بوحدتها العضويَّة التي تجعلها متماسكة؛ لأنها تصدر عن نفس شعريّ واحد، يلفُّ أجزاء النصّ بأكمله؛ وبذلك، يسهم السرد إسهاماً فعَّالاً في إضفاء وحدة فكريَّة وبنائيَّة تنعكس مباشرة على البنية الإيقاعيَّة التي تتحرك وفقاً لتشكيلات السَّرْد الزمانيَّة والمكانيَّة"[2].

وتتميَّز المفارقة السرديَّة – في قصائد البستاني- بتحولاتها الدلاليَّة الدائبة؛ وحراكها الشعوريّ المستمر؛ لترصد اصطراع الذات الشعريَّة مع الواقع والحياة؛ وتوليد أفكار القصيدة؛ وموحياتها الدلاليَّة؛ نظراً إلى تكثيفها للدلالات؛ وفاعليتها في كشف النبض الشعوريّ للصور، ومركز حساسيتها الشعريَّة؛ بمتابعة حراك الدلالات وتصادمها برشاقة سرديَّة وترسيمة دقيقة لسيرورة الأحداث وتتابعها ضمن النسق الشعريّ؛ وهذا ما نلحظه في قولها:

"سيِّدتي....

مربكةٌ وظيفةُ الدليلْ..

محروقةٌ أصابعُ الأزميلْ..

الشوكُ فوقَ تاجِ امرأةِ العزيزْ..

ينبئُ عن عاصفةٍ تلوحْ...

وشاهدٍ مجروحْ..

يوسفُ في الجبِّ أم السيِّدةُ المليكةْ...

تبحثُ عن أريكةْ..

لاثنينِ.. مأخوذينِ بالوجدِ وبالقطيعةْ...

يوسفُ.. أم أصابعُ العذراءْ.

ترفعُ عن غمامة المساءْ

رداءها..

---

(1) الضبع، محمود، 2003- تشكلات الشعريَّة الروائيَّة، ص 307.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 372.

فتسقطُ الظلالُ فوقَ غرَّةِ القتيلْ..
الشجرُ الهاربُ من غابتِهِ يبوحْ...
بآخرِ الجروحْ..
أصابع الدوالْ
محروقةٌ تسقطُ في الظلالْ...
ناعورها يلوبُ من منفى إلى زوالْ.
تنهضُ من محنتها مريمُ في الألواحْ..
تدرأ عن وليدها لوافح الرياحْ..
تُعِدُّ من جديدْ..
مُتَّكأً.. وتقفلُ الأبوابْ"[1].

بدايةً نشير إلى أنَّ المفارقة السرديَّة – في قصائد البستاني- تعتمد تراكم المفارقات وتكثيفها في النسق السرديّ، نظراً إلى امتدادات مستتبعات السرد؛ لتصبح القصيدة كتلة شعوريَّة واحدة ممتدة؛ بانبثاق سردي تلاحمي؛ يعمد إلى إغراءات اللغة، وكثافتها الشعوريَّة، وبنيتها الدلاليَّة؛ لتُعَزِّز شعريَّة الموقف، أو الحالة الشعوريَّة المجسدة؛ وتُعَدُّ المفارقة السرديَّة – عند البستاني- مفارقة متشبعة بإفضاءاتها الإيحائية الخصبة التي تستميل إلى تكثيف المد الشعوريّ وتحفيز الدلالات؛ وتركيز مدلولها؛ وبذلك تؤدي وظيفتها في جذب المتلقي إلى فاعليَّة النصّ الشعريّ بالمدّ السرديّ والرشاقة اللغويَّة المستتبعة لموحيات السرد ومحفّزاته.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تستهدف خلق المفارقات السرديَّة؛ التي تخلق مدَّها الشعوريّ/ وحراكها الدلاليّ؛ عبر استحضار الشخصيات التاريخيَّة؛ لإبراز دورها وتعميقه في خلق المفارقة السرديَّة من جهة وتحريض مفاعلتها الشعوريَّة للنسق السردي من جهة ثانية؛ بمفارقات سرديَّة جدليَّة تخلق مدَّها وحراكها الشعوريّ المستتبع لموحيات السرد؛ على نحو ما نستشفه في هذه المفارقة السرديَّة [الشوكُ فوقَ تاجِ امرأةِ العزيزْ ينبعُ عن عاصفةٍ تلوحْ/ وشاهدٍ مجروح]؛ إنَّ هذه المجانسة بين لفظتي [تلوحُ = مجروح] تُعَمِّق فاعليَّة المفارقة السرديَّة؛ وتُعَزِّز مدلول الصورة؛ لتخلق مفارقة حادَّة، بقولها: [الشجرُ الهاربُ من غابته يبوح/ بآخر الجروح]، وهذه الممازجة التجنيسيَّة تسهم في رفد المفارقات السدريَّة بتناغمها الصوتيّ وتلاحمها الدلاليّ؛ وإبرازها بأبعادها الدلاليَّة المتعدِّدة؛ وهنا؛ تؤدي

(1) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حواء، ص 107- 108.

المفارقات السرديَّة لبُّ شعريتها في هذا التلاحم على مستوى جزئي الصورة؛ الجزء الأول تبغيضه بمفاعلة سرديَّة تجنيسيَّة متناغمة، كما في الأنساق التالية:

* أصابعُ الدَّوال / محروقةٌ تسقطُ في الظلالْ.

* ناعورها يلوب / من منفى إلى زوالْ.

* تنهضُ من محنتها مريمُ في الألواحِ / تدرأُ عن وليدها لوافحَ الرياحْ.

مفارقات ســــــرديَّة

إنَّ هذه المفارقات السرديَّة تنمُّ على تجانس صوتيّ يستتبع حراكها السرديّ؛ مما يجعلها ترصد المشهد السردي بتفاصيله؛ ورصد تتابع الأحداث زخم الصور وتسارعها بحراك سرديّ رشيق يؤكّد تلاحم الصور وتضافرها ونبضها الشعوريّ الموحد الذي يدلُّ على تلاحم المفارقات السرديَّة في تشكيلة نصيَّة متجانسة؛ وأمام هذا التفاعل والتلاحم بين المفارقات السرديَّة تتعزز موحيات السرد ودرجته التفاعليَّة في إثارة القارئ لمتابعة موحيات السرد وتشعباته في رصد المشهد أو الموقف الشعريّ المجسد.

وثمَّة مفارقات سرديَّة مستبطنة – في قصائد البستاني- يغلب عليها ضمير المتكلم؛ لتؤكّد حراكها الشعوريّ وتمازجها الفني في رصد توتر الذات واصطراعها؛ كما في قولها:

"لا تغادرني إلى الظلمةِ

تلتفُّ مع البردِ الحقولْ

بأساها

وأنا بالوجدِ التفُّ

وبالوحشةِ

والليلِ العذولْ

لا تغادرني

الفصولُ حفرتْ آخرَ قُبْلَةْ

فوقَ جيدي

ورأتْ كيفَ يُذَافُ المستحيلْ"[1].

بدايةً نشير إلى أنَّ المفارقة السرديَّة – في قصائد البستاني- تتضام فيها الجمل السرديَّة مستندة إلى بعضها بعضاً؛ بحيث تؤدّي الأنساق اللغويَّة السرديَّة دورها في بث اصطراعات الذات وتأملاتها بتمازج

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 84.

فني رهيف تطغى فيه حركة الضمائر، خاصة ضمير المتكلم الذي ينمّ على تكثيف الحراك الشعوريّ وتوالي الحالات العاطفيّة المبثوثة بزخم وانفعال وتأمل باطني عميق.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ امتياح الشاعرة للمفارقات السرديّة التي تعمق فاعليّة السرد الوصفي؛ إزاء إحساس الذات بالوجد والاتقاد الشعوريّ العاطفي؛ بصور يطغى عليها الومض السرديّ الوصفي، لتحريك النبض الشعوريّ؛ والتكثيف العاطفي، كما في سلسلة الأنساق السرديّة التاليّة:

* [تلتفُ مع البردِ الحقولُ بأساها] ⟸يقابلها⟹ مفارقة سرديّة ارتداديّة من الآخر إلى الذات)

[وأنا بالوجد التفُّ] ⟸يقابلها⟹ (مفارقة سرديّة ارتداديّة من الذات إلى الذات)

[ورأت كيفَ يُذَافُ المستحيلُ] ⟸يقابلها⟹ (مفارقة سرديّة ارتداديّة ، الآخر إلى الذات)، مفارقة سرديّة تخييليّة عميقة

مفارقات سرديّة ارتداديّة (من الذات إلى الآخر، ومن الآخر إلى الذات، ومن الذات إلى الذات)

إنّ هذه المفارقات تأتي سرديّة توصيفيّة غير متوقعة؛ نظراً إلى متخيلها الفني؛ وإثارتها للحركة السرديّة التأمليّة العميقة، وهذا دليل أنّ الشاعرة تستهدف إلى أحداث الصدمة التأثيريّة في مفارقاتها لخلق الدهشة والمتعة في تقبل وضوحها ولو بطابعها السرديّ الوصفيّ.

10- المفارقة المضاجئة/ أو الصدمة:

تقوم هذه المفارقة على استفزاز القارئ بصدمتها اللغويّة المثيرة؛ التي تخلق كثافتها الدلاليّة؛ بحيث تعبِّر عن قدرتها على جذب المتلقي من خلال الصدمة التي تحدثها إزاء المفاجأة والدهشة التي تستولدها من خلال حدة المفارقة وجمالها وعجائبيتها الإسناديّة؛ وارتيادها لفضاء دلاليّ مبتكر؛ أو تشكيلة نسقية جديدة في مسارها الشعريّ وحيّزها الإسناديّ؛ وقد أشار إلى هذا النوع من المفارقة الدكتور ثائر العذاريّ بقوله: "تعتمد مفارقة الصدمة النفسيّة على استجلاب كلمة في آخر القصيدة تحدث صدمة نفسيّة لما فيها

من صفات أبرزها كونها غريبة عن السياق غير متوقعة ومحملة بشحنة نفسيَّة بذاتها؛ اعتماداً على ما يختزنه وعي القرَّاء من انطباعات مشتركة تجاهها"[1].

وتُعَدُّ تقنية المفارقة الصادمة من محفِّزات قصائد البستاني في ديوانها الموسوم بـ [مخاطبات حوَّاء]؛ إذ تعتمد تركيزها اللغويّ على الصدمة الشعوريَّة الحادة من جرَّاء الدهشة في تركيز الأنساق اللغويَّة الجدليَّة؛ التي تراوغ القارئ بنسقها الجدلي المبتكر، وابتكارها الإسنادي الجديد وزعزعتها لأفق توقع القارئ؛ وحيِّز إدراكه الشعوريّ؛ لتحمل في طياتها انفعالات وصدمات نفسيَّة شعوريَّة عميقة؛ أو تلاعباً لغويًا في تشكيل أنساقها؛ كما في قولها:

"كُلَّما انهمرت الصواريخُ
تذكَّرْتُ وداعةَ جدَّتي...
كُلَّما نزفَ الجرحُ،
اتَّكأتْ عليه السكينُ..
كُلَّما استيقظ نبعُ الحريَّة؛
أوقفته السلطةُ عن العمل"[2].

بداية نشير إلى أنَّ: المفارقة الصدمة – في قصائد البستاني- ترتكز على الواقعة الشعريَّة التشكيليَّة الصدمة؛ أو بالارتكاز على المجاورات الضديَّة؛ أو الأنساق اللغويَّة المتشاكلة الشائعة في إسنادها وتخطفها الدلاليّ؛ إذ إننا نلحظ افتنان الشاعرة بهذه المجاورات الصادمة؛ لتخلق صدمات تصويريَّة مجازيَّة تفاجئ المتلقي بوقعها الشعريّ؛ وتدفعه إلى تلمس صخب الدلالات وعبثها الفني؛ إذ إننا نلحظ افتنان الشاعرة بهذه المجاورات الصادمة؛ لتخلق صدمات تصويريَّة مجازيَّة تفاجئ المتلقي؛ وتدفعه إلى تلمس جدل الدلالات وتصادمها العبثي وحراكها الفني الشعوري المكثف.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد المفارقة الصادمة منذ البداية بأنْ جمعت بين فظاظة الحرب ووداعة الجدَّة في نسق شعوري واحد؛ ثم أتبعت النسق بمفارقة صادمة أخرى جمعت فيها بين نزف الجرح/ وحدة السكين ثم ختمت المفارقة بمفارقة صادمة أخرى جمعت فيها بين نبع الحريَّة/ والسلطة القسريَّة؛ وبهذا الأسلوب الجدلي المراوغ الذي تعتمده البستاني تتكثف حيويَّة النسق الشعريّ؛ وبراعة الشاعرة في تشغيل طاقاتها الفنيَّة في الإيحاء من خلال هذه الصدمات التشكيليَّة بدلالات شديدة الإيحاء والتركيز؛ والمفاجأة الدلاليَّة.

---

(1) العذاري، ثائر، 2011- في تقنيات التشكيل الشعريّ واللغة الشعريَّة؛ ص 19.

(2) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حواء، ص 96.

وثمّة مفارقات صادمة – في قصائد البستاني- تعتمد بنية التساؤل محفّزاً استقطابيًا دلائليًا في تكثيف رؤية القصيدة؛ وتعزيز حيوية النسق الشعريّ الجسد؛ بما تملكه من فاعليّة استقطابيّة تجمع بين المتناقضات في بنية السؤال؛ كما في قولها:

'لماذا تتحاورُ الصواريخُ

ويصمتُ الحبّ...!

لماذا تُعَرْبِدُ الريحُ

وَيَنْكَفِئُ النسيم

لماذا أفتحُ البابَ فتدخل القطيعةُ...!'[1].

بداية؛ نشير إلى أنَّ المفارقات الصادمة – في قصائد البستاني- تنتج صدمتها من خلال فاعليّة السؤال المستتبع للجدل أو التضاد الذي يخلق العمق في الطرح؛ وترسيخ الدلالات؛ وهذا دليل أنَّ 'السؤال في الشعر نبض معرفي وجماليّ يكون غاية في ذاته ولذاته، وليس جسراً مؤقتاً نعبره إلى حيث ضفة الطمأنينة المؤكّدة. إنّه السؤال الذي تتلجلج على محيًا (إشكاليّات) لا يمسك فيهابيقين الجواب؛ كتلك الأسئلة التي تذهب مسترخية إلى ما تنتهي عند المشكلات أيًا كان نوعها وشكل ما تتفوّه به؛ بل إنّه ليترك حواسنا وقناعاتنا وما ندعيه من مدركات الوعي والشعور مرتبكة ومستفزة بالذي تواجهه من فيوض الأجوبة التي لا تتوقف انهماراتها'[2]. وعلى هذا؛ فالسؤال الجدليّ هو سؤال إشكاليّ وجودي مُذَبَّب بدلالات شتى ينتجها من جرًا التصادم بين المدركات التي يفتحها السؤال وأفق الأجوبة المحتملة المفتوحة التي تنفتح على حركة الوجود؛ وتحفر دلالاتها لحظة الاشتغال الوجودي بمآل الأشياء وصيرورتها الوجوديّة.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعري- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد المفارقة الصادمة عبر بنية السؤال الجدلي من خلال الجمع بين المتضادات/ أو المتناقضات في بنية التركيب؛ لتركيز مدلول السؤال وزخمه الدلالي وحركته الجدليّة المفتوحة؛ من خلال جمعها بين المتناقضات في بنية السؤال؛ كما في المتناقضات التالية: [الصواريخ/ الحبّ]، و[الريحُ/ النسيم]، و[الباب/ القطيعة]؛ لخلق الإثارة والتوتر الشعوريّ في بنية السؤال؛ ردًا على ثورة الذات على واقع القمع/ والقتل/ والدمار؛ وكأنَّ الشاعر تستهجن العلاقات الجدليّة المتصارعة؛ لتعزز فاعليّة الحبّ كقوة مهيمنة في طريق الحيِّز؛ لنفي مظاهر القتل والدمار والكبت والفجيعة كلها عن هذا العالم الوجودي؛ وإحلال السلام والمحبة؛ وهكذا؛ فإنَّ المفارقة الصادمة الجدليّة

(1) المصدر نفسه، ص 97.

(2) حدّاد، علي، 2008- منطق النخل (استدعاءات قرائيّة في الشعر العراقي الحديث)، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص 182.

عبر بنية السؤال جاءت ذات استجلاء شعوريّ باطني عما تختزنه الذات من توتر إزاء مرتكسات الحياة ومتناقضاتها كلها.

وقد تعتمد البستاني المفارقة الصادمة في تركيز مدلول الجمل واستنباط مداليها العميقة؛ المطعمة بإيقاع الحكم والعبر المستخلصة، بمدها التأملي/ وتكثيفها الدلاليّ المُركّز، وفاعليتها في إثراء الدلالة؛ على شاكلة قولها:

"الحبُّ كالموهبةِ؛

طفلٌ ذكيٌّ مُدَلَّلٌ...

يرفضُ رعايةَ قلبٍ واحد..

آه.. بائسٌ هو الحبّ

إذْ يتعذّب فيه طرفٌ بمفرده"[1].

بدايةً، نشير إلى أنّ: المفارقة الصادمة – في قصائد البستاني- تعتمد الصادمة/ أو الاستعارات الانزياحيّة الحادة التي تفرز طبقات دلاليّة متعدّدة، عبر تتابع الاستعارات وحراكها الجدليّ المستنفز للقارئ؛ ينتج عن ذلك استدراج القارئ إلى متعة ما تتضمّنه من رؤى تستحثّ القارئ بمفارقتها الحادّة؛ وتشكيلها الشاعري العذب.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ البستانيّ تحوّل المفارقات الاستعاريّة إلى حكم شعريّة من خلال التشابيه البليغة التي تنطوي على مفارقات حادّة بارعة في تشكيلها؛ مؤكّدة حراكها الداليّ؛ ومفاجأتها النصيّة، كما في قولها المشوب بالحكم الشعريّة؛ وفق ما يلي:

[الحبُّ كالموهبةِ طفلٌ ذكيٌّ مُدَلَّل.. يرفضُ رعايةَ قلبٍ واحد.]

[آه بائسٌ هو الحبُّ؛ إذْ يتعذّب فيه طرفٌ بمفرده]

(مفارقات صادمة مضمخة بالحكم والعبر)

إنّ من يدقّق في التشابيه السابقة يلحظ إيقاعها التناغمي الخصب؛ من خلال التركيز الدلاليّ إذ تُولّد الشاعر التشابيه الصادمة التي تنحو منحًى حكمياً أو مساراً مضمخاً بعبير الحكم والعبر المستخلصة بخصوبة تأمليّ وإحكام فني وتركيز دلالي، وهذا ما يهب بعض قصائدها طابعاً حركيًّا مؤسَّساً على الجدل والاصطراع والحراك الداخلي عبر كثافة الثنائيات الضديّة/ والمتواليات المترادفة أو المصطرعة في سياقها الشعريّ الجديد.

11- المفارقة النسقيّة:

تقوم هذه المفارقة على تكثيف حدّة التوتر بين الأنساق اللغويّة؛ عبر تكديس المفارقات النسقيّة؛ لتحقيق الانسجام/ والترابط الفنيّ والنفسيّ بين الأنساق اللغويّة؛ لتحفيزها وإدراك مستويات تعالقاتها النصّيّة؛ واستحواذها على المتضادات التي تبيِّن طبقات النصّ المختلفة المتراكبة مع بعضها بعضاً وفق آليّة

(1) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حواء، ص 97.

التشكيل الفنيّ الموحي؛ إذ إنّ النسق الجيِّد يترابط فيه كل عنصر بسواه في علاقة دلاليَّة حتَّى تتولَّد استمراريَّة ترابطيَّة. إنَّ ذلك التراتب يتشكَّل بدءاً من البنية الصغيرة؛ وصولاً إلى البنية الكبرى؛ أي النسق الكلّيّ للنصّ. فقد يكون عنوان القصيدة مثلاً ركيزة البنية الكبرى، وقد تتشكَّل البنية الكبرى من خلال المتتاليات المترابطة للنية الصغرى، وفي جميع الأحوال فإنّ البنية الكبرى هي مجموعة دلالات البنيات الصغرى"[1].

وتُعَدُّ المفارقة النسقيَّة – من محفِّزات النصّ الشعريّ المتوازن- الذي يتضمَّن موقفاً أو فكرة محدَّدة؛ تتحدَّد فاعليتها بقدرتها على استجرار الدلالات وتعميقها من خلال المقابلة بين الأنساق وتوليد إيقاعها المتوازن؛ وربما كان لإيقاع المفارقة النسقيَّة دور بارز في خلق التلاحم والتضافر النسقي في بنية النصّ من خلال تفاعل الأنساق وتحقيق توازنها في النسق الشعريّ؛ لجذب المتلقي إلى هيكلية النصّ وإيقاعه الداخلي؛ وهذا دليلٌ "أنَّ العمل الفني ليس بمثابة مظهراً أو شكل فحسب؛ بل يكون له مضمون ودلالة وكثافة وجودي"[2]. وهذه الكثافة لا تنتج إلاَّ من خلال توازي الأنساق وتضافرها وتلاحمها الباطني في بنية النصّ الشعريّ (بالنسبة للنصوص الشعريَّة رفيعة المستوى).

وتُعَدُّ المفارقة النسقيَّة من محفِّزات القصائد الشعريَّة الجديدة؛ إذ تقوم على روابط فنية متضافرة؛ متوازنة؛ تحقق توازنها الفني؛ عبر تضافر الأنساق وخصوبة مردودها الجماليّ؛ ولذلك يمكن أنْ تؤدي المفارقة النسقيَّة دورها النصيّ المتكامل عندما تسهم في كشف تنظيم النسق واتزانه فنيًّا؛ بوحدة شعوريَّة متلاحمة شكلاً ومضموناً؛ ومن هنا: "فالعمل الفنّيّ لا يكون خصباً أو عميقاً بما ينطوي عليه من رؤية أو دلالة فحسب؛ وإنما أيضاً بما ينطوي عليه من أسلوب أدائي يتمّ من خلاله توصيل هذه الرؤية أو ترجمتها"[3].

وقد استطاعت بشرى البستاني أن ترتقي بأسلوب المفارقة النسقيَّة إلى حيِّز التكامل/ والتفاعل النصّيّ؛ بتجاوزها لحيِّز المفارقة الصادمة إلى حيِّز المفارقات المنظمة التي تؤكِّد حسن تركيزها وفاعليتها في إحكام النسق الشعريّ بذهنيَّة شعريَّة متقدة؛ لإعطاء النسق الشعريّ شرعيته الجماليَّة ومصداقيته الإبداعيَّة؛ وللتدليل على ذلك نأخذ قولها:

"يا وطني
نبقى ويذهبونْ
نبقى أنا وأنتْ

(1) عيد، رجاء، 1995- القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 197.

(2) توفيق، سعيد، 1992- الخبرة الجماليَّة (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، ص 142.

(3) المرجع نفسه، ص 145.

دجلةُ لي والقلبُ لكْ...

نبقى ويذهبون[1].

نشير؛ بدايةً؛ على أنَّ المفارقة النسقيَّة – في قصائد البستاني- تؤدِّي دوراً تحفيزيًا مهماً مُوَجَّهاً في تركيز الدلالات؛ وتنسيق مداليلها؛ بهندسة تشكيليَّة، تُعَمِّق مدلول المفارقة صوتيًّا؛ ودلاليًّا؛ للتعبير عن تموجات الذات الداخليَّة وتقلباتها الشعوريَّة؛ وإحساساتها الباطنيَّة المعقدة التي تستدعي التوتر والتكثيف والمدّ الشعوريّ الانفعاليّ المحتدم. وهذا دليل على أنَّ القارئ للشعر المعاصر الحداثي يستشف تلك التوقيعات النفسيَّة التي تنفذ إلى صميم المتلقي، محدثة اهتزازاً في تقبُّل هذا الشعر والتناغم معه في تذوُّق يحيط بكليَّة النصّ الشعريّ صورة وخيالاً ودلالات وتشكيلاً خطيًّا... وما يُسَجِّله – رأي القارئ- هو الحريُّ المطلقة التي يملكها الشاعر في تشكيل نصّه الشعريّ، فهو الوحيد الذي يُحدِّد متى ينهي السطر الشعريّ، مما يجعل المتلقي في حالة عدم توقع، وفي حالة توقع"[2]. وهذا يعني أنَّ النصّ الشعريّ الحداثيّ متراكم بالمشاعر المكثفة/ والمحتدمة؛ والفضاءات التخييليَّة المراوغة لهذا؛ يتيه المتلقي في غاباته المكثفة؛ وأخيلته الممتدة.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد المفارقة النسقيَّة، لتحفيز الرؤية، وتعزيز مدّها الشعوريّ الرافض؛ وتأكيد العمود للمواطن العراقيّ والوطن؛ وسيندحر المغتصب الأمريكي عمَّا قريب ويبقى الوطن حرًّا عزيزاً؛ وهنا جاءت المفارقة النسقيَّة [نبقى أنا وأنتْ/ دجلةُ لي والقلبُ لك.. نبقى ويذهبون] بغاية الدلالة عن عمق مقصودها؛ في تأكيد الصمود والثبات والتحدي؛ وبهذا تكون شعريَّة المفارقة منبثقة من حيِّز النظام النسقيّ؛ وتفاعل الأنساق اللغويَّة؛ بالمفارقات والتجاوزات النسقيَّة ودهشة الانزياحات وتوترها الشعوريّ؛ ومن هنا يمكن أن نعتبر الشعر العراقي: "طريقة خاصَّة للتفكير، أو بمعنى أدَقّ: طريقة للتفكير في صور، طريقة تسمح بما يُسَمَّى (الاقتصاد في الجهد الذهني)، طريقة تذهب إلى الإحساس بالسهولة النسبيَّة لعملية التفكير، ويتولَّد الشعور الجماليّ

---

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 24.

(2) عبو، عبد القار، 2007- فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة؛ ص 145.

كرد فعل لهذا الاقتصاد في الجهد الذهني"[1]. وهذا دليل على أنَّ الشعريَّة شعريَّة مفارقات وجهد ذهني في إصابة المعاني البعيدة؛ والأخيلة الممتدة.

ومن المفارقات النسقيَّة – في قصائد البستاني- ما تحقق توازنها الفنيّ؛ ودرجتها التكثيفيَّة الإيحائيَّة، عبر الهندسة التشكيليَّة الشعريَّة التي تفاعل صيرورة التماذج الحركي بين الأنساق على مستوى التشكيل اللغويّ/ والتناغم الصوتيّ؛ معتمدة إيقاع التكرار محرِّضاً لها؛ كما في قولها:

"ماذا يبكيك بعيد عناق الأشجار..

وهبوبِ نسيم الواحاتِ..

على عرقٍ يَتَصَبَّبُ من كتفيكِ..!

....

ماذا يبكيكِ بُعيدَ سقوطِ الثمرِ الورديِّ؛

يُطَرِّزُ شرفةَ رقصٍ أندلسيّ..

في الفجرِ،

ويغمضُ عند بزوغ الأنهارْ

عينيك..

....

ماذا يبكيكِ؟

وخِصرُكِ بين يديَّ

ونار الحبِّ تضيءُ الليلَ السكرانْ

بوجنتكِ الزهراءِ؛

وقلبي:

كرةٌ في كفِّ الإعصار"[2].

بدايةً؛ نشير إلى أنَّ المفارقة النسقيَّة – في قصائد البستاني- تعتمد التنظيم النسقي بالارتكاز على جذر لغويّ يتكرَّر؛ مُشكِّلاً لحمة المفارقة؛ ومحقِّقاً متعة التآلف والتلاحم بين الأنساق؛ وهنا، تأتي المفارقة بوصفها شكلاً تنظيميًّا من محاور تنظيم النصّ؛ وهندسته الصوتيَّة؛ وهذا دليل: "أنَّ النصَّ ليس إشارات آليَّة، تكون فيها الألفاظ وعاءً لتفجُّرَ الوجدانات وخلوده من تركيبه وقيمته، ذلك أنَّ المحتوى ليس مقياساً

(1) نقلاً من كتاب درواش، مصطفى، 2005 خطاب الطبع والصنعة، ص 223. وانظر: شكلوفسكي، فيكتور، الفن باعتباره تكنيكاً، تر: عباس تونسي؛ مقالة في مجلة عيون المقالات، ع 1، دار قرطبة، 198، ص 111.

(2) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 104- 105.

للشعر؛ تضبط به حركيته، بل إنَّ تركيب لغويّ وكلام مخيَّل، يَعلُو على لغة الخطاب اليومي"[1]. وهذا الكلام المتخيَّل منظم بقوالب شعريَّة نسقيَّة محكمة بإيقاع الشعور وحركة الذات الداخليَّة..

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد المفارقة النسقيَّة حيِّزاً فنيًّا؛ بالارتكاز على جذر لغويّ يتكرَّر كلازمة شعريَّة استهلاليَّة [ماذا يبكيك]؛ وهنا؛ تعتمد الشاعرة المفارقة عبر احتدام التساؤلات المفضية إلى التأمل وبث الصبابة الشعوريَّة الغزليَّة؛ بإيقاع عاطفي رومانسي مكثف؛ وفق ما يلي:

* ماذا يبكيك بعيدَ عناقِ الأشجار/ وهبوب نسيم الواحات
* ماذا يبكيكَ بعيدَ سقوطِ الثمر الورديّ

⟺ (مفارقة بين حالتي العناق/ والسقوط)

وهذه المفارقة النسقيَّة ولّدت تمازجاً فنيًّا؛ انعكس صدًى شعوريًّا على الذات الشاعرة؛ بإحساس عاطفي متوتر؛ أفرز صداه عبر المفارقات الجزئية اللغويَّة التالية: [قلبي/ كرةٌ في كفِّ الإعصاري]؛ وهنا بدت المفارقات مرتكزة على أنساق متوازنة في تحقيق فاعليتها ومصادر شعريتها المتنوِّعة.

(1) درواش، مصطفى، 2005 خطاب الطبع والصنعة، ص 234.

12- المفارقة الاستعاريَّة:

تقوم هذه المفارقة على تكثيف حدة التوتر بين الاستعارات؛ عبر الربط المفاجئ بين طرفيّ التشبيه؛ لإثارة التوتر في الأنساق التصويريَّة الاستعاريَّة وتعزيز إيقاعها الدلاليّ عبر الممازجة بين الأنساق؛ لإثارة التأمل وفاعليَّة التخييل؛ ومن هنا نلحظ: "أنَّ الشاعر المعاصر ينفذ من خلال الاستعارة لكشف رؤيته الذاتية للعالم، وتأويلها بوصفها انعكاسات وجدانيَّة تدمج المتباعدات في كينونة الالتحام؛ وتبعث الروح في جموديَّة الأشياء؛ وعقلنتها بحيث تصبح مرآة الذات، ولسانها الناطق"[1]. وعلى هذا فإنَّ الاستعارة "تضمر في طياتها مفارقة دلاليَّة.... إذْ إنَّ البعد الاستعاريّ للصورة يتوارى في خرق عقلانيَّة اللغة إلى أسطرة الدهشة؛ بحيث يلو المعنى مكثفاً، ناضجاً، ممتلئاً بانفعالات الخيال في تشتيت الدال عن مدلوله"[2].

وتأتي المفارقة الاستعاريَّة أشبه بالمحرِّض الأسلوبيّ لفاعليَّة النصوص؛ وقدرتها على إقامة جسر التواصل بين مظاهر الأشياء وما تخيفه في كنهها من مستبطنات عميقة؛ لخلق علاقة فاعلة بين الدوال المتضادة أو المصطرعة؛ لتكثيف مدلولها وتعميق إيحاءاتها؛ إذ إنَّ "الاستعارة في طابعها الدينامي تسعى إلى نسج خيوط النصّ، عبر توالدها الذاتي في النسق التركيبي للبنية، الذي يشدّها إلى محور الفكرة الغائبة في إيحاءاتها المتجدِّدة، أي تشظي الفكرة إلى استعارات جزئيَّة؛ تقتضي منها أنْ تؤدي دورها المعنوي، بوصفها صوراً جزئيَّة"[3].

وتعمل المفارقة الاستعاريَّة – في قصائد البستاني- على خلق مناورة تشكيليَّة في أنساقها اللغويَّة لتحفيز الموقف الشعريّ؛ وتصعيد حدة الحدث من خلال ديناميَّة العلاقات اللغويَّة الجديدة التي تخلقها لتعزيز شعريَّة الرؤية بمتناقضاتها ومفارقاتها التصويريَّة الاستعاريَّة المفاجئة؛ التي تثير النسق الشعريّ، وتجعله متقداً شعريًا على شاكلة قولها:

"دمعُ التُفَّاحِ دمٌ يَتَخَيَّرُ في كَأسٍ عَطْشَى
نهرانِ يدورانِ على جيدِ البستانْ..
يصلانْ..
بغدادَ بعكا
مرهقةٌ بغدادُ
ومجروحٌ معصَمُها

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011- البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 173.
(2) المرجع نفسه، ص 172.
(3) المرجع نفسه، ص 175.

سرُّ الرمّانِ على وجنتيها

يذبلُ في الأصفادْ"[1].

بدايةً؛ نؤكّد؛ أنَّ المفارقات الاستعاريَّة – في قصائد البستاني- تشتغل على التجسيد والتجريد؛ تجسيد المعنوي وتشخيصه،/ أو تجسيد المُجَسَّد بهيئة أخرى وأنسنته؛ لإكساب الاستعارات طابعها الحركي؛ ولهذا؛ تعمله المفارقة الاستعاريَّة على توليف المتباعدات في علاقات ترابطيَّة؛ دالَّة على ثقلها الدلاليّ وحراكها التجسيديّ المؤنسن أحياناً؛ مما يمنح المفارقات الاستعاريَّة خصوصيتها في التأثير وعمق التعبير.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد المفارقة الاستعاريَّة في أنسنة الأشياء؛ وبث حراكها؛ لتكثيف حيويَّة الصورة، عبر تراكبها الفنيّ؛ وتوالي جزئياتها؛ أو تجسيد الأشياء؛ لتبدو مجسدة بكيانٍ؛ أو هيئة؛ كما في قولها: [دمُ التُّفَّاحِ دمٌ يتخثَّرُ في كأسٍ عطشى/ نهرانِ يدورانِ على جيد البستان]؛ إنَّ هذه المفارقة القائمة على المزج بين [الحسي/ والمعنوي]؛ و[المُجَسَّد/ والمؤنسن]؛ تعمل على بث حيويَّة الصور وإكسابها طابعها الشعريّ وطاقتها التخييليَّة العاليَّة؛ وهنا تبدو الطاقة التشخيصيّة أو المؤنسنة للصور فاعل في تعزيز مدها الشعوري الإيحائي العميق؛ على شاكلة قولها: [مرهقةٌ بغدادُ بجروحٌ معصمها/ سرُّ الرُّمَّانِ على وجنتها يذبل الأصفاد]؛ فالمفارقة الاستعاريَّة بتجسيد المعنويّ/ وتشخيصه وأنسنته ولّدت طاقة حركيَّة في الصورة زاوجت بين الإحساس/ والحراك الذهني في توصيف بغداد بصور تتقطر خصوبة وشاعريَّة وبكارة أسلوبيَّة في تشكيل الصورة الشعريَّة عند البستاني.

وثمَّة مفارقات استعاريّ – في قصائد البستاني- تعتمد المفارقة المشهديَّة؛ عبر بث المشاهد المتضادة/ واقتناص موحياتها الاستعاريَّة المتضادة؛ لخلق المفارقات المشهديَّة الاستعاريَّة الحادَّة؛ بمعنى أنَّ الاستعارات تتحوَّل من حيِّزها التصويريّ الضيِّق إلى حيِّزها المشهدي المكثف؛ لتعزيز الرؤية وتكثيفها بمشهدها المتناقض/ أو المتضاد؛ لبقية المشاهد؛ على شاكلة ما نلحظه في قولها:

"دباباتُ الغزوِ تدورْ

في أعلى الدبابةِ زهرةُ فُلٍّ

من بستاني

مَنْ قَطَعَ الزهرةَ

من أعطاها الجنديُّ الأمريكيْ..؟

قالتْ عن بُعْدٍ وهي تفوحْ

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 36.

من بابِ الشمسِ سأطلعُ ثانيةً لأعوذَ

نحو ترابٍ ينهضُ من أرديةِ الحُمَّى

ويلمُّ شظايا الروح"[1].

بدايةً، نشير إلى أنَّ المفارقات الاستعاريَّة – في قصائد البستاني- تعتمد الحنكة المشهديَّة في خلق التصادم الحركيّ بين المشاهد؛ محدثةً اهتزازاً شعوريًّا يزيد إيقاع الاستعارات إثارة مشهديَّة وعمقاً تكثيفيًّا في التأثير بالمتلقي بشكل تدفعه إلى متابعة حيثيات المشاهد المتصادمة وحراكها البصريّ وتركيزها في بث الجوّ النفسيّ بتجاوب فنيّ يستتبع الحالات النفسيَّة الشعوريَّة المحتدمة في بنية المفارقات الاستعاريَّة المشهديَّة؛ مما يجعلها بغاية الإحكام والتمازج الفنيّ.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد المفارقات الاستعاريَّة المشهديَّة التي تُكَثِّف الرؤى المتصادمة؛ بحيثيات تصويريَّة متضادَّة؛ مفارقة لحَيِّزها المشهديّ؛ وفق المشاهد المتصادمة التاليَّة:

* [دباباتُ العدو تدور] ⟺ (مشهد تصادمي عدواني مرعب)

* [في أعلى الدبابةِ زهرةُ فلٍّ من بستاني] ⟺ (مفارقة استعارية مشهديَّة تجمع ثنائيَّة (الخير/ والشر) في مشهد واحد)

إنَّ هذا التصادم المشهدي بالمفارقة الاستعاريَّة يزيد بؤرة اصطراع المشاهد وحركتها المتضادة؛ عن طريق المقابلات والمتضادات بين المداليل والرؤى الشعريَّة؛ وهذا يؤدي إلى حراك الاستعارات ومداليلها بالصورة الممتدة التي تشعل كينونة النسق؛ وتكثيف المشهد في بؤرته النصيَّة الختاميَّة [يلمُّ شظايا الروح]؛ وهكذا، تبدو المفارقات الاستعارية – عند البستاني- منظمة بعلائق ومشاهد متضادة تزيد حراكه الدلاليّ ومدها الشعوريّ، وهذا دليل أنَّ المفارقة القائمة على الصورة الاستعاريَّة تعتمد على التخييل المتناغم مع انفعالات الشاعر؛ وههنا تنتظم الاستعارة في علاقات جديدة تنمحي فيها الحدود بين فكر الشاعر ووجدانه؛ فينجم عن ذلك حركة إيقاعيَّة تنبثق من صميم تلك العلاقات؛ وتعتمد على إدهاش القارئ وتشويش مظانّه المعرفيَّة؛ بإحداث فجوة التوتر – كما سمَّاها أبو ديب- وبذلك يتوقف نجاح التشكيل الاستعاري على مدى تحقيق الانسجام بين الإدراك الفكري والوجدان النفسي"[2]. وهذا ما نجحت به المفارقات الاستعارية في قصائد البستاني؛ إذ أمدتها بطاقة تخييليَّة عالية، ساعدت على بلورة رؤيتها بجدَّة

(1) المصدر نفسه، ص 34.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 276- 277.

شعوريّة وتكثيف دلاليّ وعمق تخييلي يستحدث الدلالات؛ ويستجرّ مداليلها بكثافة وعمق وإدراك معرفي تأملي شامل.

13- المفارقة الرمزيّة:

تقوم هذه المفارقة على الاحتدام الشعوريّ/ أو الدلاليّ بين الرموز؛ الأول يتخذ منحًى سلبيًا، والآخر يتخذ منحًى إيجابيًا يمثلان ثنائيّة ضديّة تقوم على الاصطراع والتناقض؛ لإثارة الرمز بنقيضه، أو الصورة الرمزيّة بنقيضها؛ إذ إنّ المفارقة الرمزيّة ترتفع شعريتها – لا محالة- بفاعليّة الرمز وتفعيله للنسق الشعريّ؛ لأنّ الرمز "أداة بناء الصورة الشعريّة؛ بوصفه مولّداً فنيًا يحقق إنتاجيّة غير محدودة؛ فمن رمز واحد نجد عدداً غير متناهٍ من التوظيفات؛ فإذا وظفّ شاعر واحد رمزاً واحداً؛ فإنّه حتماً سيوظّفه برؤى مختلفة؛ وفي سياقات جديدة؛ تحقق الإبداع؛ لأنّ الرمز يحيا داخل السياق الذي يمكنه ابتكار رموز جديدة حتى أنّ بعض الكلمات تتحوّل إلى رموز لأنّ السياق وهبها ذلك؛ وبعض الكلمات تمتلئ بدلالات رمزيّة والسياق يبدل رمزيتها من دلالة لأخرى.. إذاً الرمز وسيلة لتطعيم لغة الرؤية فتتكثف وتتركّز"[1]. وهذا دليلٌ أنّ "الرمز هو المتقدم على كلّ الأشياء، والأساس لولادة الأشياء وتعريفها، واختصارها وتدوينها"[2].

وتتعمق فاعليّة المفارقة الرمزيّة من خلال مقدرتها على تحويل الرمز إلى طاقة حيويّة من التكثيف والإيحاء؛ عبر التحريض الفنيّ الجدليّ الذي يولّد الحراك الدلاليّ بين الرموز؛ وهذا الأمر – مرهون- بفاعليّة الرموز على إعلاء شأن التفاعل الدلاليّ بين الأنساق التصويريّة؛ لاستحداث رؤى شعريّة تتعزز فاعليتها بنقيضها؛ أو فكرة بنقيضها في صيرورة نسقية تصويريّة متلاحمة. وهذا ما أفرزته المفارقات الرمزيّة في قصائد البستاني الشعريّة؛ التي تكمن أهميتها في استجرار الدلالات؛ بإشارات رمزيّة ترتقي إلى حيّز التفعيل النصّي لمتطلبات الوعي الفني بمدلول الرمز وإيحائه في تحريك النسق الشعريّ على نحو ما نلحظه في قولها:

"أولادُ الأفْعَى وزناةُ العصرِ
لهيبُ النارِ يَطُولُ صُفُوفَ الأطفالْ..
تَتَوَجَّعُ دهشتُهُمْ...
تفتحُ أعينَها في الصبحِ حقائبهمْ..
كتبُ الأطفالِ

---

(1) يحياوي، راوية، 2008- شعر أدونيس (البنية/ والدلالة)، ص 214.

(2) مفلح، فيصل؛ 2008- هيكليّة الرمز في الوجود؛ دار الينابيع، دمشق، ط 1، ص 40.

دفاترُهُمْ...
تَتَلَفّتُ حَيْرَى
الجُنديُّ الأمريكيْ
يطلق ناراً فوقَ جبينِ صبيٍّ
منتفخِ الصدرْ
سقطَ الطفلُ ببركةِ دمْ...
إذْ فكّوا صدرَهْ
كانتْ أرغِفَةُ الخبزْ
تنزفُ تحتَ قميصِهِ"[1].

بدايةً نشير إلى أنّ المفارقة الرمزيّة – في قصائد البستاني- قد تتعدّى الإشارات الرمزيّة إلى الحراك المشهديّ؛ بمعنى أنّ الرمز يستتبع مشهداً ما والرمز الآخر يستتبع مشهداً مضاداً، مولداً مفارقة مشهديّة من جهة، ومفارقة رمزيّة دلاليّة من جهة ثانية؛ وبما أنّ الشعر صيرورة حراك مشهدي ومفارقات رمزيّة؛ فإنّ ما يولّده من صور في النسق الشعريّ هو وليد هذه المفارقات الإبداعيّة التي تزيد وقعه أثراً وحراكاً فنيًّا وجمالاً متأتياً لا من شعريّة الائتلاف وإنما من شعريّة الاختلاف أو اختلاف الاختلاف؛ وما المفارقات الرمزيّة إلاّ خرقاً إبداعيًّا لما يسمّى بلغة المقاربة أو التلاحم الدلاليّ؛ وكلّما احتدت المفارقات وتباعدت كلّما ازداد أثرها عمقاً وشعريّة و خلخلة ذهنيّة لأفق التوقع وصيرورة المطابقة التي ترسم الصورة بمرجعها.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعري- نلحظ أنّ البستان اعتمدت المفارقة الرمزيّة/ المشهديّة في آن؛ في تعميق فاعليّة المشهد البانوراميّ الدراميّ المأزوم؛ من خلال المفارقة بين رمزيّ [الأفعى/ رمز القتل والدمار/ والموت] ورمز [الطفولة/ والأطفال/ رمز البراءة والخصوبة والجمال]؛ وقد احتدّت فاعليّة المفارقة الرمزيّة بالمفارقة المشهديّة عبر تتابع اللقطات المتضادة بمسار رؤيوي/ مشهدي مكثّف؛ المسار الأول مسار دمويّ بانورامي مكثّف الدلالات السلبيّة القاتمة [لهيبُ النارِ يطولُ صفوفَ الأطفالِ/ الجنديّ الأمريكيّ يطلقُ ناراً فوقَ جبينِ صبيٍّ فتنفخُ الصدرْ]؛ والمسار الثاني: مسار مشهديّ كثيف الرؤى البريئة الجماليّة المشرقة بالحياة الحركية بهذا التصوير الدقيق؛ وكأنّ الشاعر يجسد المشهد سينمائيًّا بحراك بصرّ ووصف دقيق للمشهد وحرارته وطزاته المشهديّة؛ وإلمامه بجزئيات المشهد وتفاصيله؛ على شاكلة قولها: "سقَطَ الطفلُ ببركةِ دمْ/ إذْ فكّوا صدرَهْ.. كانتْ أرغفةُ الخبزِ تنزفُ تحت قميصه"؛ وهنا؛ تبدو الحرة

---

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 27- 28.

الدراميَّة حيوية في تعميق المفارقة الرمزيّة لتبيان غطرسة المعتدين وظلمهم ووحشيتهم؛ وبراءة الأطفال ونضارتهم وإشراقهم؛ ببمحاكاة مشديَّة رمزيَّة تستبطن عمق الدلالات وحيِّزها التصويريّ العميق.

14- المفارقة المقطعيَّة:

تقوم المفارقة المقطعيَّة على تكثيف حدة التوتر بين مقاطع القصيدة؛ إذ إنَّ الشاعر يستثير المفارقة المقطعيَّة؛ لإبراز حدة المفارقة بين رؤية المقطعين؛ وعلى هذا "تتجاذب المتضادَّات؛ أو تتنافر تبعاً لانبعاث رؤية الذات فيها، وامتداد هذه الرؤية شعوريًّا ونفسيًّا في الفضاء التعبيريّ للغة؛ واستخلاصها بوصفها وليدة تفاعلات الذات واللغة في منصهر الإبداع"[1]. وهذا دليل أنَّ المفارقة المقطعية تؤدي دورها في تفعيل شعريَّة القصيدة عبر تحفيز الرؤية بنقيضها؛ نظراً إلى أنَّ "القصيدة المقطعيَّة تتجاوز الانفعال الذاتي إلى الانفعال الموضوعيّ؛ إذ يتم تشكيل القصيدة في ضوء الإمكانات الفنية الجديدة للشاعر؛ ورغم تشابه القصيدتين [المقطعيَّة/ واللاَّمقطعيَّة]؛ في اعتمادها على الذات الشاعرة والموضوع الواحد غير المتشعب فإنَّ القصيدة المقطعيَّة توسِّع من الموضوع الواحد من خلال تعدد الرؤى وإحداث تنويعات دلاليَّة على ذلك الموضوع الواحد"[2].

ومن هذا المنطلق؛ فإنَّ المفارقة المقطعيَّة تنتج فعلها الإبداعيّ من التناسل الدلاليّ الذي تولِّده من جرَّاء التحولات الدلاليَّة – الجدليَّة- لرؤية المقطعين المتضادين في مسارهما الدلاليّ؛ إذ تتولد الدلالات بتعالقات دلاليَّة جديدة تتعزَّز من خلالهما رؤية المقطعين في آنٍ معاً؛ وهذا ما حققته المفارقة المقطعيَّة في قصائد البستاني؛ بتصاعدها الدلاليّ عبر تعزيز الرؤية المقطعيَّة بنقيضها؛ مما يحقق مزاوجة دلاليَّة بين رؤية المقطعين المتضادين؛ على شاكلة قولها:

"دبَّاباتُ السلبِ تدورْ
بغدادُ تنامُ على عطبِ الوردِ
وأسلابِ الياقوتْ
مرجانُ مآذنها في أيدي السلاَّبةِ
والقرنُ الحادي والعشرونْ
منكفِئٌ
يرتجفُ الخجلُ الأصفَرُ في شفتيهِ...
الجرحُ رمادْ...

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011- البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي.
(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 117.

عطرُ الشيحِ على الأعواد

....

بغداد........

مفتاحُكِ ثانيةٍ في جيبِ الأمريكيِّ

يُخضِّبهُ الدمْ

يا ويلي...

قمرُ الحلمْ

صار وسادةْ... وعظام الأطفالِ وقودْ..

* * *

دبّاباتُ الغزوِ تدورْ...

فوقَ الدبّابةِ رفّتْ سعفةُ نخلٍ

وسؤالْ...

يستدرجُ من قلبِ الطينِ طيورَ الحبِّ

يناولني كأساً صفراءَ

الأرضُ مشاكسةٌ

والسيركُ

تُحرِّكه الزوبعةُ السوداءُ

مُهرِّجٌ آخرِ هذا الليلِ

لا يَصلُحُ للظهرْ...

هذا ما قالته امرأةٌ

كانَ صهيلٌ أخرسٌ يلبسُ معطفها...

يحرسُ في الليلِ دموعَ غوايتها

لن أستسلمَ.. قالتْ

وانبثقَ الماءُ الأخضرُ

من كفيّهَا[1].

---

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 26- 29.

بدايةً، نؤكِّد: أنَّ المفارقة المقطعيَّة – في قصائد البستاني- تبني على خصوبة تأمليَّة في استدراج الدلالات، وتحفيزها بنقيضها، بمعنى: أنَّ الدلالات – في القصيدة المقطعيَّة عند البستاني- تتنامى وتتكثف بشكل تدريجي؛ تبعاً لزخم الرؤية وعمق التجربة؛ وهذا يدلنا على أنَّ الرؤى المقطعيَّة تتكامل فيما بينها وتتفاعل بالمتناقضات والمترادفات؛ لتحقق رؤيتها الشموليَّة؛ وخصوصيتها النصيَّة المتكاملة؛ التي تؤكِّد زخم التجربة الشعريَّة وغناها بالرؤى المتفاعلة؛ المتكاملة التي تشكِّل وحدتها وتناميها الجماليّ.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد المفارقة المقطعيَّة في تكثيف رؤية القصيدة بين المقاومة/ والاستسلام؛ بين الصور المشرقة/ والقاتمة؛ فالمقطع الأول يأخذ منحًى سلبيًا [صورة قاتمة لبغداد]؛ وهذه الصورة جاءت سلبيَّة؛ إذ كرسَّت الشاعرة في هذا المقطع الصور السلبيَّة المرتجفة القاتمة التي تدلُّ على الخراب والدمار الذي حلَّ ببغداد مثال ذلك الصور التالية: [بغدادُ تنامُ على عطبِ الوردِ... وأسلابِ الياقوتْ.. الجرحُ رماد... قمرُ الحلم صار وسادةً... وعظام الأطفال رماد]؛ إنَّ هذه الصور قمَّةٌ في السوداوية والقتامة واليأس، في حين أتى المقطع الآخر بمفارقة مقطعيَّة تدلُّ على الصور المتفائلة من خلال التركيز على مظاهر الطبيعة الخصبة في بغدد، والمقاومة التي امتازت بها؛ فهي ينبوع الخصوبة الأخضر، ونبع الاخضرار والإشراق والصمود والتحدي؛ وهذا ما نلحظه في الصور التالية: [فوقَ الدبَّابةِ رفَّتْ سعفةُ نخلٍ وسؤال/ يستدرجُ من قلبِ الطينِ طيور الحبِّ... لن أستسلم.. قالتْ وانبثق الماءُ الأخضرُ من كفيها]؛ إنَّ هذه الصور إشراقيَّة انبثاقيَّة تدلُّ على الخصوبة والصمود والاستمرار والديمومة والثبات؛ وبهذه المفارقة المقطعيَّة تعمقت دلالة المقطعين بالمفارقة بين الدلالة ونقيضها؛ واحتدام الدلالات على مستوى المقطعين؛ لتعزيز رؤية القصيدة وتعميقها؛ وهذا يدلنا على أنَّ "التشكيل المقطعي – في القصيدة الحديثة- يتيح للشاعر حريَّة واسعة في التنقل الدلاليّ؛ فيتم استدعاء مشاهد معينة، وتقديم صور متعدِّدة الإيحاءات، دون أنْ يؤثر ذلك في رؤية القارئ، نظراً للفراغ الحاصل بين المقاطع الشعريَّة؛ وهذا الفراغ يتيح للقارئ فرصة الاستعداد لتلقي مشاهد جديدة ومختلفة ظاهراً ومتكاملة باطناً. ومن هنا؛ فإنَّ التنوُّع في دلالات كل مقطع شعريّ يضفي على بناء القصيدة روح الإدهاش والمفاجأة؛ مما يمنح القارئ لذة اكتشاف النصّ ورصد دلالاته"[1]. وهذا ما استطاعت أنْ تولِّده المفارقة المقطعيّة في فضاء القصيدة عند البستاني، من حيث احتدام الدلالات وتعزيزها بعلاقاتها المتناقضة/ وصورها الجزئية المتفاعلة التي تجمع بين السلب/ والإيجاب؛ ومن هنا فإنَّ مدلولات الكلمات غير قادرة على خلق تصوُّر شعريّ بمفردها؛ ومهما تتبدَّل أو تتغيَّر فإنها تظلّ محدودة الدلالة، ولكنها تملك ذلك الخلق الإبداعي حين يتمكن الشاعر من استكشاف علاقات جديدة من بين مصفوفة الكلمات

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 121.

عبر الثنائيات أو المفارقات؛ وتكون تلك التبادلات العلائقيَّة – من خلال اللغة– هي التي تفرز كينونة القصيدة وتحقق تحولاتها التراتيبيَّة وخصوصيتها الجماعيَّة[1].

15- المفارقة النصّيّة:

تقوم هذه التقنية على المفارقة النصيَّة بين رؤية النصين؛ إذ يقوم الشاعر من خلال ديناميَّة المفارقة النصّيَّة بتعميق رؤية النصين؛ وإكسابهما شرعيتهما الدلاليَّة، عبر المماحكة النصيَّة؛ عن طريق تفعيل الرؤية النصيَّة بنقيضها؛ مما يجعلها ذات كثافة رؤيوية وعمق نصّي في تعزيز مدلول الفكرة؛ وترجمة أبعادها الشعوريَّة؛ ولعلَّ المفارقة النصيَّة هي الخاصيَّة الحائزة التي تميِّز المفارقة الشعريَّة عند البستاني؛ إذ يتعدَّى المفارقة النصّيَّة حاجز النصّ الواحد، لتنطلق إلى خارجه؛ وتنفتح على رؤى جديدة يحاول تأسيسها بنقيضها؛ لخلق مفارقة نصّيَّة جدليَّة تناوش موضوعات عديدة برؤى متناقضة؛ وهذا ما نلحظه في المفارقة النصّيَّة القائمة بين قصيدة [الشهيدة]؛ وقصيدة [الرصاص] لبشرى البستاني؛ إذ تستغل البستان حنكتها الشعريَّة في خلق النفس الشعريّ ذاته في إيقاعهما؛ بتفعيل نسقي متضاد، يخلق التوتر، ويزيد درجة تنامي الرؤى الشعريَّة؛ وهذا ما سنوضِّحه في ظلّ المقبوسين التاليين:

'لماذا تأخَّرْتِ هذا الصباحْ...
مكتبٌ مُقْفَلٌ.
وندَى فوقَ وردِ الجراحْ...
وخُطَى تتَفَقَّدُ طلابها دمعةً
دمعةً.
وتسائل حيرتهم بحنانْ...
صعبةٌ هذه الأسئلة...؟
فيجيبُ زميلٌ لها:
إنَّه عسرُ هذا الزمانْ..!
طلقةٌ أمْ شظيَّةْ
وقُبَّعَةٌ همجيَّةْ...
لم تَجِدْ برهةً لتُسَائِلُ كفَّ الجُنَاةِ
وغابَتْ على أذرع الطيرِ
يَحْمِلْنَها بعبيرِ الشهادةِ

---

(1) عيد، رجاء، 1995– القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 139.

باسمةً هاديةْ
أصابعها غضَّةٌ
تتقاطرُ أسئلة من دماءْ
وخلفَ النوافذِ طفلٌ يسائلُ
ماما..
لماذا تأخَّرتِ هذا المساءْ.

*

على مرفق النافذةْ
على كبقٍ سيارة جائيةْ
على التلّ إذ نلتقي كلَّ آنْ...
وأصغي لنبعٍ يدور على وقعِ لهفتِنا،
يستريبُ المكانُ ويفضي
وتذبلُ كفُّ الزمانْ..."[1].

بدايةً، نؤكّد: أنَّ المفارقة النصّيّة – في قصائد البستاني- هي مفارقة توليديّة، تحفيزيّة، تستشرف المعاني النصّيّة البعيدة؛ نظراً إلى استجرارها الدلالات المتواليّة؛ من خلال حيِّزها الجدليّ الضدي/ التنافري؛ وهنا؛ فالقصيدة – عند البستاني- لا تخلق معانيها فقط؛ مما تبثه من دلالات، وإيحاءات داخل الإطار النصيّ؛ فقد تتجاوز دلالاتها النصيَّة إلى خارج النصّ؛ لتتناسل مع قصائد أخرى؛ مما يجعل المفارقة النصيَّة مولِّداً إبداعيًّا، لفاعليَّة النصوص الشعريَّة وقدرتها على التناسل النصّيّ/ أو التفاعل النصّيّ؛ وتُعَدُّ المفارقة النصّيّة بؤرة تكامل الدلالات وحراكها الجدليّ للتعبير عن الاحتدامات الشعوريَّة والتداعيات التي تُفَعِّل الرؤى وتزيد حساسية القصيدة؛ ومستبطناتها الشعوريَّة.

وبتدقيقنا – في النصّ الشعريّ السابق- نلحظ أنَّ البستاني تخطُّ مفارقتها النصّيّة مع قصيدة [الرصاص] التي سنتناولها آنفاً على موضوعين؛ موضوعة [الشهادة]؛ وموضوعة [القتل ووحشيَّة الإجرام الأمريكي] بإحداث المفارقات الشعوريَّة؛ وتكريس التداعيات الانفعاليَّة المتوترة؛ إزاء المشاهد واللقطات الإجراميَّة المكرَّسة بأبعاد شعوريٍّ انفعاليَّة مشحونة بشتى التداعيات الشعوريَّة المأزومة لإحداث التأثير الشعوريّ المطلوب عبر القفلات النصّيّة التي غالباً ما يختمها باستعارات مشتعلة جماليًّا وبعداً تأثيراً عميقاً على شاكلة قولها: [يستريبُ المكانُ ويغضي وتذبلُ كفُّ الزمانْ]؛ وهنا تحدث

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 73- 74.

المفارقات بين جانبين: جانب مشرق ممثل بالطفولة والبراءة؛ وجانب مظلم ممثل بالقتل والإجرام والقسوة والانتهاك، (الإجرام الأمريكي)؛ وهكذا؛ تبدو المفارقة النصيَّة مفارقة داخلية استبطانيَّة تمتد إلى الخارج النصّيّ؛ لتشّع بإيحاءاتها المأزومة المتوترة إلى القصائد الأخرى لتغدو مفارقة خارج نصّيَّة؛ وهذا ما سنلحظه من خلال تتبعنا لقصيدة [الرصاص] التي تقول فيها:

"أمسِ كانَ الأصيلُ مضيئاً
وكنتِ مُشَاكِسَةً
كهديلِ يَمَامِ القناطِرِ
كنتِ تضوعين عطراً
وتنفطرينَ سنًى
وَجْدُ أمينةٍ غضَّةٍ في جبينكِ
يسري بكِ الحبُّ
نحو المياه البعيدةِ يا طفلتي
غضَّة كنتِ
ملغومةً بالحياةِ،
وكُنتُ أُسَبِّحُ للأغنياتِ التي
تتألَّقُ في غصنِ عينيكِ
كيفَ يحولُ الرصاصُ الأماني..
لماذا يخونُ الرصاصُ الحياةْ

....

لم أجدْ من عبيركِ
هذا الصباح بقايا..
ذهبتِ وخلفتِ لي
بقعةً من دمٍ
وحطام شظايا..
أجرُّ خطايَ،
وأهبطُ باحثةً عن شظيَّةْ.."[1].

---

(1) المصدر نفسه، ص 75- 76.

بدايةً، نشير أنَّ المفارقة النصيَّة – في قصائد البستاني- تنبني أحياناً على تراكم التداعيات الشعوريَّة التي تصوِّر موقفاً ما، أو رؤية محددة؛ تدور غالباً حول موضوعات متحايثة، وبرؤى متضادة، تعكس سيرورة التلاقي النصيّ، أو [التلاقح النصيّ]؛ لإخراج القصيدة من قوقعتها النصيَّة المتآلفة إلى المفارقة، والتضاد؛ والاختلاف؛ وبذلك؛ تخلق القصيدة توترها من باطنها الداخلي حيناً؛ ومن تضادها الرؤيوي مع قصائد أخرى حيناً آخر؛ لإكساب قصائدها خاصيَّة التعدّد الدلاليّ، أو التنوع الدلاليّ – على حدّ تعبير خلود ترمانيني- وبذلك تغتني قصائدها بدلالات جديدة؛ ما كانت لتستولدها لولا هذه المفارقات وحيِّزها الدلاليّ المتنوِّع أو المفتوح. وهذا دليل أنَّ المفارقات قد لا تقوم على التضاد؛ وإنما تستولد المترادفات في حيِّز تناقضي أو ضديّ لإغناء الدلالات؛ بمعنى أنَّ التضاد مثلاً قد لا ينتفي فيه الطرفان المتضادان بل يذهب كل طرف في وجهته عارضاً قناعاته الخاصَّة، بينما يقوم التناقض على هدم كل طرف للآخر. وكأنَّ التناقض لا يقبل التجاور والتنافر الذي يقبل بهما التضاد. وعلى هذا الأساس فالعلاقة القائمة على التناقض علاقة نفي ومحو. بينما العلاقة القائمة على التضاد علاقة إيجاد وتأسيس[1]. وهنا؛ تبدو المفارقة النصيّة مفارقة تكامليَّة شاملة لا مفارقة انحيازيَّة للنفي والسلب.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ المفارقة النصيّة تقوم على تكريس موضوعتين؛ الأولى موضوعة [البراءة والإشراق والجمال]، ممثلة بالصور التفاؤليَّة الخصبة التي تؤسّسها الطفلة بعالمها الخصيب، وسحرها الإشراقي الجماليّ الأخّاذ؛ وهذا ما نلحظه في الصور الإشراقيَّة التاليَّة: [كُنتِ مشاكسةً كهديلِ يمامِ القناطر.... كنتِ تضوعين عطراً... وتنفطرين سنًى... كنتُ أُسَبِّحُ للأغنياتِ التي تتألّق في غصنِ عينيكِ]؛ إنَّ هذه الصور تثير الحساسية الشعوريَّة إزاءها بطابعها التحفيزي الرومانسيّ الخصيب التي تدلُّ على براءة الطفلة وعالمها المشرق الجميل؛ أمَّا الموضوعة الثانية المقابلة التي خلقت المفارقة النصيَّة فهي موضوعة [القتل والموت] الدالَّة على [الأسى والموت ومرارة الفقد] من خلال الصور الدامية التي تضجُّ قتامة وأسًى وحزناً؛ ممثلة بالصور التالية: [ذهبتِ.. وخلَّفتِ لي بقعةً من دمٍ وحطام شظايا]؛ وهنا؛ تتزاحم الرؤى والدلالات الجدليَّة المصطرعة التي تجمع بين عالمين [عالم اليأس والقتامة] و[عالم الإشراق والخصوبة والجمال]؛ وهكذا؛ يكتسب التوتر النفسي الشعوري المشهدي أوجه من خلال توالي المشاهد المشرقة حيناً وصدمتها بالمشاهد المرتكسة الدامية حيناً آخر؛ مشيراً إلى التوتر النفسي من جرَّاء انبساط الأحاسيس وتشنجها وتواليها شدة وانبساطاً/ استرخاءً/ ونبضاً؛ رخاوة وقوة؛ وامتداداً/ وبتراً؛ لخلق جوّ اصطراعي ملحمي بين المشهد الأول الذي يبدو مشرقاً باستفراق واسترخاء شعوريّ؛ والمشهد الآخر الذي يبدو قاتماً بتوتر وانفعال شعوري اصطراعي حادّ يثري المشهد

---

(1) مؤنسي، حبيب، 2009- توترات الإبداع الشعريّ، ص 84.

ويعمِّق صيرورة المفارقة النصيَّة الحادَّة؛ التي تبيِّن هـول المفارقـة بـين هـذين العـالمين المـشكلين لـصيرورة الرؤية ومغزاها الفني وبعدها الشعوريّ؛ وكأنَّ تكثيفاً وعمقاً في إصـابة المغـزى وتحفيـز الموقـف الـشعريّ المجسد؛ ليكون أكثر قدرة على التأثير والتمثل الذهني حيناً/ والتجسيد البصري حيناً آخر.

16- المفارقة الإشاريَّة التناصيَّة:

تقوم المفارقة التناصيَّة على استحضار الإشارات النصيَّة في سياق شعريّ مضاد للسياق الأصلي الذي انتزعت منه الإشارة النصيّة؛ أو القول المتناصّ؛ وذلك لخلق مفارقة نـصيَّة بـين الـسياقين [الـسياق القديم/ والسياق الجديد]؛ لتعزيز الرؤية النـصيَّة بـدلولها المنـاقض أو المعـاكس لمـدلولها الأول؛ وبمـا أنَّ الإشارات النصيَّة – هي بالأساس- إشارات تفاعليَّة ترمي إلى خلق التفاعل النصّي بـين الـنصّ الجديـد والنصّ القديم فإنَّ توظيفها الفاعل يتوقف على مـدى إمكانيَّـة الإشـارات النـصيَّة مـن تحقيـق الدلالـة المنشودة؛ بأيسر السبل التي تُمَكِّنها من توصيل التجربة الشعريَّة؛ وفي الوقت نفسه يظهر تلاحـم الإشـارة النصيَّة مع باقي أجزاء النصّ، بحيث لا يجد القارئ نشازاً في الإيقـاع في أثنـاء القـراءة الـشعريَّة"[1]. وهنـا تتلوّن أشكال الإشارات النصيَّة؛ تبعاً لطريقة التوظيف؛ وأسلوب الاختصار؛ إذ تتعدَّد أشكال الإشارات النصيَّة – في الشعر الحـديث- حيـث يـتمُّ استحـضار لمحـات مـضيئة مـن القـرآن لا تتجـاوز الكلمـة أو الكلمتين؛ أو قبسات من قصص السيرة النبويَّة الشريفة؛ أو إشارات إلى نصوص أدبيَّة موروثة ومستوردة من الغرب؛ وهذا بالإضافة إلى ذكر شخصيات قديمة ومعاصرة، وهـذا كلـه لابُـدَّ أن يـؤثر في تـشكيلات الإيقاع ومساراته في الشعر العربي الحديث"[2].

وتكمن فاعليَّة المفارقة التناصيَّة في مقدار خلق التصادم الدلاليّ بين الإشـارة الأصـلية والإشـارة الدلاليَّة الجديدة المستحضرة في سياقها الجديد؛ لخلق المفاعلة النصيَّة بين الدلالتين؛ وهذا يـدلنا أنّـه كلمـا ازدادت المفارقة الإشاريَّة انفعـالاً وحـدَّة كلمـا اسـتطاعت أن تحقّـق فاعليتهـا الـشعريَّة وإثارتهـا النـصيَّة وتحفيزها للموقف الشعوريّ المجسّد؛ لتؤكِّد المفارقة النـصيَّة فاعليتهـا في التحفيـز والاستـشراف الـدلالي المنشود.

وتؤدِّي المفارقة التناصيَّة الإشاريَّة – في قصائد البستاني- دورها الفني التحفيزيّ الاسـتقطابي في إثارة الدهشة/ وتحقيق المفاعلة النصيَّة من خـلال تحـول الـدلالات مـن الدلالـة إلى نقيـضها؛ لتعزيزهـا؛ وتأكيدها، وتثبيتها في شحن الموقف الشعريّ؛ على شاكلة قولها:

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في ألشعري العربي الحديث، ص 247.

(2) المرجع نفسه، ص 247.

"وأدعو لشامِ يديكِ
بأنْ تستريحَ على كتفيَ.
وباسم المنايا التي حاصرتْ وحشتي
أستظِلُّ بعينيكِ
ما خانني غيرُ ذاكَ السريرِ المراوغِ
بينَ البحارِ التي شاغلتني أساريرُها زمناً
إنَّ ناصيَةَ الحربِ معقودَةٌ بخمورٍ
تداف على ساحلِ البحرِ باسمِ السلام"(1).

بدايةً، نؤكّد: أنَّ المفارقة الإشاريَّة التناصيَّة – في قصائد البستاني– تُحَفِّز السياق الشعريّ الذي تخطُّه؛ معمقة مداليله، كاشفة عمَّا يحتويه من استبطانات شعوريَّة عميقة؛ عبر المفارقة النصّيَّة التي تخلق حواراً بين السياق القديم والسياق الجديد؛ لتتعانق الدلالات المتصادمة؛ بحسٍّ شعوريّ، وترسيم ما ورائي عميق لفاعليَّة الإشارة النصّيَّة وعمقها التداولي المؤثر.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعري– نلحظ أنَّ الشاعر تحاول – عبر المفارقة النصّيَّة– أن تكشف الجدل الشعوريّ الاصطراعي بين ما تحمله في باطنها من رغبات؛ وما يمثله الواقع من ارتكاسات وآلام ومعاناة لهذا؛ تتناوب الدلالات لترصد واقع المفارقة الإشاريَّة التناصيَّة؛ باستدعائها من سياقها القديم وإشارتها الماضويَّة [إنَّ الحرب معقود بنواصيها الإبل]، وسياقها الحاليّ الإشاريّ المحمّل بدلالات جديدة تناوش رؤيتها الباطنيَّة المصطرعة: [إنَّ ناصية الحربِ معقودةٌ بخمورٍ/ تدافُ على ساحلِ البحرِ باسم السلام]؛ إنَّ هذه المفارقة الإشاريَّة التناصيَّة تنبني على عمق في إصابة مقصودها؛ إذ إنَّ الواقع الحالي للإشارة التناصيَّة واقع استسلاميّ مأزوم؛ كيف ننتصر في ظل واقع هش متصدِّع يقوم على العبث واللهو عبر دال [الخمر]؛ حيثُ استبدلت الشاعرة لفظة [الإبل/ أو الخيل] بلفظة [الخمر]؛ وهذه اللفظة تدلُّ على عدم الجديَّة والاستعداد الحقيقي للمعركة؛ وهنا تكمن المفارقة؛ إذ إنَّ الدلالة الحالية دلالة عميقة لا تملك مقومها الحربي في التحرر من سطوة المحتل وإحلال السلام؛ في حين أنَّ الإشارة الدلاليَّة الماضويَّة تدلُّ على العزيمة والإقدام وإعداد العدة الحقيقية للنصر؛ وعلى هذا تأتي المفارقة؛ لتعميق الرؤية الضديَّة الشعوريَّة؛ وتعزز الموقف الشعريّ؛ وهذا دليل على أنَّ الإشارة النصّيَّة تؤسِّس لدلالات متعدِّدة تنفتح على إمكانات واسعة تتجاوز الإشارة فتُحَفِّز ذهن المتلقي؛ وتستثيره ليدخل إلى أعماق النصّ متحاوراً معه، وههنا؛ تبدو الإشارة النصّيَّة جسراً ممتدّاً، وليست جزءاً مقتطعاً. فتصبح دلالات النصّ

(1) البستاني، بشرى، 2010– أندلسيات لجروح العراق، ص 76– 77.

الشعريّ وإيقاعاته شبكة متلاحمة تنسجم فيها أجزاء النصّ، وتتعانق، لتوجد كياناً خاصًّا يمتدُّ إلى ما وراء الحدود التي بلغتها الإشارة النصيَّة، والنصّ الشعريّ الذي يحتويها[1]. وهنا؛ تتماوج الدلالات وتشفُّ عمَّا ورائها من دلالات مستبطنة عبر المفارقات النصيَّة الإشاريَّة التي تزيد النصّ خصوبة وإيحاءات دلاليَّة جديدة.

17- المفارقات المتضافرة/ أو المتلاحمة:

تنبني المفارقات المتضافرة على التلاحم الفنيّ بين الدلالات المتضاربة؛ لتكوين النسق الدلاليّ المتفاعل في محاولة من الشاعر استجرار المعاني الجدليَّة؛ وتفعيلها في حيِّزها النسقي؛ لتؤدِّي حراكها الدلاليّ ضمن النسق الشعريّ؛ وتُعَدُّ المفارقات المتضافرة مؤشِّراً دلاليًّا على التفاعل النصّيّ والتلاحم في مسار الأنساق اللغويَّة؛ لتؤدِّي إلى استشفاف الدلالات وتكثيفها في مسارها النصّيّ.. وهذا يعني أنَّ المفارقات تُخلَق لإثراء الدلالات؛ وتحريك الإيقاعات الداخليَّة، لإحداث الافتنان النصّيّ والدهشة الشعريَّة من جرَّاء تلاحم المترادفات والمتضادات في نسق شعريّ واحد؛ ينم على توترات حادَّة؛ مستفزة؛ تثير النسق وتحفِّزه دلاليًّا وجماليًّا من خلال احتدام الدلالات وحراكها الدلاليّ المكثَّف.

وقد اعتمد البستاني في أنساقه الشعريَّة على ديناميَّة المفارقات المتلاحمة؛ لتبيان حدَّة التوتر والجدل في ايقاعاتها الداخليَّة؛ لتكوين تشكيلات متخالفة/ ومتقاطعة في مدِّها الشعريّ؛ لتحريك الأنساق؛ وبيان حراكها الداخليّ وغناها الإيحائيّ على نحو ما نلحظه في قولها:

"دبَّاباتُ الغزوِ تدورْ
تُسائِلُني الأسلحةُ العزلاءُ عن السرِّ
وأسالُهَا عن نبضِ الفجرِ
وأجثو عند خزائنِ بغداد وآشورْ
أُمسكُ قلبي من وجعِ التفَّاحِ
عناقيدُ النخلِ على الأعواد..
الكابوسُ يعاودُني
أشهقُ في قاعِ الجُبِّ
وأبحثُ عن سيَّارة أهلي
أسألُ غصنين يناماِن
على صدري

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 249.

عن سرِّ الجبلِ الصامتِ في قلب الصحراءْ
أرقى درجاتِ الوجدْ
مغمضةَ العنينِ
وأمسكُ برقَ البلورْ"[1].

بدايةً، نشير إلى أنَّ المفارقات المتلاحمة – في قصائد البستاني- تنسج طبقات دلاليَّة متلاحمة؛ في شبكة متضافرة من الدلالات الممتدة المتشابكة؛ التي تتكدس فوق بعضها البعض؛ على شكل طبقات متوالية لإثراء الرؤية دلاليًا وجماليًا عن طريق تفعيلها وتوليف متداعياتها الشعوريَّة؛ إذ تحدث هذه المفارقات من خلال تلاحمها هزَّة شعوريَّة/ أو قشعريرة شعوريَّة تخلق متعتها من بؤرة التباين أو التباعد بين الأنساق في حيِّزها التفاعلي النصيّ الشامل؛ وبذلك ترتقي المفارقات إلى عمق الشعريَّة من خلال تحفيزها النسقي للأنساق التصويريَّة لتزيد في شعريَّة النسق وحساسيته.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد المفارقات التضافريَّة حيِّزاً دلاليًا في تكثيف احتدام الدلالات وحراكها الفني؛ كما في المفارقة التضافريَّة التاليَّة: [دبَّابات الغزو تدور.. تسائلني عن السرِّ../ أسألها عن نبض الفجر]؛ إنَّ هذه المفارقة تعبِّر عن حدة الاحتدام والتناقض بين عالمين مصطرعين أو متنافرين: [عالم الخير والجمال ممثلاً بالفجر/ وعالم الشرّ ممثلاً بـ[دبابات الغزو]؛ ثم تخلق مفارقة جزئية ضمن الجملة الواحدة، أو النسق الشعريّ الواحد، لإثارة جدليَّة الصورة، وحراكها الدلاليّ؛ وتكثيفها لحيِّزها الجماليّ؛ كما في قولها: [أمسكُ قلبي عن وجعِ التفَّاح]؛ إنَّ لفظة التفاح لفظة دالة على الإشراق والنضارة والجمال؛ ولا تدلّ – في مختلف دوالها المعتادة- على الفجيعة والأسى والمرارة؛ الدلاليَّة؛ لتحقيق المفاجأة النصيَّة والإدهاش بهذه الاستعارة؛ وقلبت الصورة إلى نسق فني شعريّ مباغت في المنحى الإسنادي والجماليّ؛ ثم سرعان ما خلقت المفارقة العميقة في قفلة الختام بقولها: [أرقى درجاتِ الوجدْ... مغمضة العينينِ/ وأمسكُ برقَ البلورْ]؛ إنَّ هذه المفارقة التي خلقتها بالمزج بين عالم الحس (البلور)/ وعالم الوجد الروحي (الصوفي) تثير الحيِّز النسقي وتؤكِّد تضافر المفارقات في مزجها المتنافرات في إيقاع ائتلافي تضافري؛ يجعل الواقع الشعريّ واقعاً فنيًا بحتاً بمرجعيات فنيَّة/ متشابكة في تشكيل السياق الشعريّ.

وثمَّة مفارقات متلاحمة – في قصائد البستاني- ترقى أعلى درجات التلاحم والتفاعل؛ لإثارة المتلقي وتحفيزه شعوريًا للتفاعل مع النسق الشعريّ التصويريّ المجسَّد، على شاكلة قولها:

---

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 7- 8.

"دبَّاباتُ الغزو تدورُ
الأسئلةُ الخرساءْ
تذوي..
صندوقُ الدنيا...
خبَّأ صفةً ينشرها الموتُ
على حبلٍ غسيلٍ يرميهِ الشهداءْ
نحو الوديانِ
حنينُ البوحِ...
مختنقٌ خلفَ سديمِ الكلماتْ
بين الينبوعِ
وبين المشهدْ
قمرٌ أسودْ
ونجومٌ من طينٍ تعدو في الفلواتْ..."[1].

بدايةً؛ نؤكّد أنَّ المفارقات المتضافرة/ أو المتلاحمة مفارقات ديناميَّة تزيد النسق الشعريّ تفاعلاً وتماسكاً وائتلافاً متناغماً يصل أرقى الدرجات الإبداعيَّة من التناغم والتطابق الفنيّ؛ إذ إنَّ المفارقة المتضافرة ليس علاقة رابطة تجمع بين طرفي المفارقة في علاقة اختلاف فحسب؛ بل هي علاقة ائتلاف وتضافر وتفاعل بين كلا الطرفين؛ وهذا يزيد المفارقات المتضافرة عمقاً إبداعيًّا ينتجه تفاعل طرفي المفارقة مع بعضهما بعضاً محقّقاً خصوصيّة المغايرة من جهة/ والتضافر والائتلاف من جهة ثانية؛ مما ينمي درجتها الشعريَّة وأفقها التخييلي المفتوح.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد المفارقات المتضافرة؛ إيقاعاً فنيًّا خصباً في تحريك الدلالات الاحتجاجيَّة الرافضة؛ بمفارقات ضمنيَّة ترفع وتيرة النسق الشعريّ؛ وتزيد المشهد حراكاً فنيًّا/ وبصريًّا وفق متخيلات شعريَّة استعاريَّة تجمع بن المتناقضات؛ أي تجمع بين [المحسوس/ والمجرَّد]، و[المشهد الحسّي/ والمشهد المتخيَّل]؛ و[الصامت/ والمتحرِّك]؛ كما في المفارقات التالية:

(1) المصدر نفسه، ص 9.

* دبَّاباتُ الغزو تدور (الأسئلة الخرساءُ تذوي. تقابلها (مفارقة استعاريَّة بين المحسوس/ والمجرد)
* حنينُ البوح مختنقٌ خلف سديم الكلماتِ (مفارقة استعاريَّة قائمة على التناقض/ والائتلاف)
* [قمرٌ أسود] مفارقة ضمنيَّة تشبيهيَّة دالَّة على التعاكس في الإسناد اللوني (انزياح لغويّ)
* [نجومٌ من طينٍ تعدو في الفلوات] مفارقة ضمنيَّة استعاريَّة قائمة على (التعاكس/ والاختلاف)

إنَّ هذه المفارقات الشعريَّة التضافريَّة تثير الموقف الشعريّ؛ وتعزِّز مسارات النسق الاحتجاجيَّة الرافضة لمظاهر القمع والقهر؛ لتؤكِّد التفاؤل والإشراق والأمل في تحقيق النصر وفجر الخلاص رغم مظاهر الأسى والحزن والحداد التي تُغَلِّف المفارقات التضافريَّة في أجزائها النصيَّة الأولى؛ لإثارة الحركة النصيَّة وتعزيز الرؤية بنقيضها؛ لتملك خصوصيَّة المغايرة والاختلاف في تشكيل رؤيتها والمغامرة بتشكيلها الجدلي لتستقطب المتلقي وتثيره عبر نسيجها الشعريّ وشكلها الفنيّ؛ وهذا دليل "أنَّ ما تبعثه القصيدة فنيًّا من نشوة أو قوَّة أو أسًى لا يترشَّحُ إلاَّ عن مستواها الشكليّ، أولاً، ومن خلال هذا الشكل بتفاصيله ومكوِّناته؛ تنجح القصيدة في إشاعة مناخها الجماليّ والفكريّ في كيان المتلقي وتستدرجه، بعد ذلك؛ إلى فضائها الداخلي وشباكها الخادعة؛ أي إلى أبهة البناء الشعريّ، وبهائه الساطع"[1]. وهذا ما حاولت البستاني تخليقه في قصائدها بالارتكاز على خصوصيَّة البنية والشكل الفنيّ الجماليّ الأخَّاذ؛ لأنها تعي أنَّ الشعريَّة بناء فنيّ قبل كل شيء؛ وهذا البناء هو "أسلوب تأسيس بنية العمل الأدبي كبنية قصديَّة تخطيطيَّة، يكن قاصداً أو موجَّهاً نحو القارئ الذي يقوم بتعيين العمل الأدبي بهدف تأسيس الموضوع الجماليّ الذي به يبلغ العمل الأدبي تحققه التام. وهكذا فإذا كان العمل الأدبي كبنية قصديَّة تخطيطيَّة يدين بوجوده لأفعال المؤلف القصدية؛ فإنَّه يدين باكتمال وجوده إلى القارئ الذي يقوم بتعيينه داخل اتجاه جمالي"[2].

وهذه العمليات التأسيسيَّة لبنية العمل الفني تؤكد أنَّ النصّ الشعريّ هو أكثرها تعقيداً؛ لأنَّ النصّ الشعريّ انعكاس شعوريّ عمَّا يختزنه الباطن من اصطراعات وتوترات ترتد على الشكل اللغويّ؛ الذي يتمظهر فيها النصّ الشعريّ؛ متخذاً شكلاً معيناً أو فضاءً نصيًّا محدَّداً؛ وإنَّ النصّ الشعريّ عندما يثيرنا يجعلنا ننغمر بفرحة قصوى وكأننا أمام حلم غادرناه قسراً على حدّ تعبير العلاَّق: "حينَ ننغمرُ في لغة قصيدة ما، أو صورها المنهمرة فإنَّنا نبدو وكأنَّنا نلتقي فجأةً، بحلمٍ ضائعٍ؛ أو طفولةٍ غادرناها مرغمين، كأننا نلتقي أنفسنا، من جديد، أطفالاً مفتونين بالمطر، ونكهة الأرضِ المحروثةِ تواً"[3].

---

(1) العلاَّق، علي جعفر، 2007- هاهي الغابة فأين الأشجار؛ دار أزمنة للنشر، الأردن؛ ط 1، ص 74.
(2) توفيق، سعيد، 1992- الخبرة الجماليَّة (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيَّة)، ص 433.
(3) العلاَّق، علي جعفر، 2007- هاهي الغابة فأين الأشجار؛ ص 75.

وإنَّ المفارقات التضافريَّة التي تولِّدها البستاني في قصائدها تجعلنا نتصل مع نصوصها اتصالاً حميماً؛ ناتجاً عن استجابتنا لنصوصها استجابة استبطانية كشفيَّة؛ مردها التأمل وعمق التأثير.

18- المفارقة المزدوجة:

تقوم المفارقة المزدوجة على ثنائيَّة ضديَّة تُحَرِّك نسق القصيدة؛ وتبني كينونتها الشعريَّة؛ ورؤيتها، ومحفِّزها الإبداعي الذي أنتجها، مسهمة في إنتاج المعنى؛ وإغناء آفاق الرؤية ومقتضياتها الشعوريَّة؛ ولعلَّ ما يميِّز المفارقة المزدوجة أنها تبرز المضمون الشعريّ، وتبرزه من خلال ما تكتنفه من رؤى جدليَّة، تستكمل البعد الشعوريّ للموقف/ أو الصورة المجسدة؛ لخلق كينونتها الإبداعيَّة المتكاملة.

وتؤدي المفارقة المزدوجة دورها الفني التحفيزيّ من خلال ما تبثه من جدل بين رؤيتين متناقضتين أو موقفين متعارضين أو متعاكسين، يعمق الشاعر من خلالهما الموقف، ويثير الحساسيَّة الشعريَّة صوب الحدث أو الموقف المجسد، وفق ما تقتضيه الصورة المبتكرة من حركة ثنائية ضديَّة بين طرفيّ التشبيه، لخلق مناورة تشكيليَّة، تزيد وقع الصورة عمقاً واستقطاباً وتفاعلاً نصّيًّا على نحو ما نلحظه في قول البستاني.

"حولَ مائدةِ الحبِّ كُنَّا أَلفينِ
ينسابُ ما بيننا جدولٌ
وعصافيرُ مربكةٌ
دهشةٌ غضَّةٌ بيننا
وسؤالٌ يضيءُ مواجعَ ملغومةً بالمنى
وجروحاً يساورها الشكُّ
صوتٌ يحاولُ إطلاقَ حكمتِهِ
يوقفُ المدُّ سطوتَهُ
ويقول: اقترحُ فكرةً
واجترحْ لعبةً
واسكن اللحظة الحرجة"[1].

بدايةً؛ نؤكِّد أنَّ المفارقة المزدوجة – في قصائد البستاني- تنبني على تحوُّل نسقي مزدوج بين الدلالات عبر الأنساق المختلفة/ أو المتراكبة بالمزاوجات الصادمة التي تخلق مدَّها الشعوريّ بجاذبية المفارقة عبر الجذور التركيبيَّة المتوازيَّة؛ لإحكام الإيقاعين الصوتي/ والدلاليّ في بنية قصائدها؛ ولعلَّ أبرز

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 25.

ما يُحَفِّز المفارقة المزدوجة التناقض أو التضاد في حركة القوافي حيناً لتتمزج مع إيقاع الدلالات وتناغمها وتدفقها الشعوريّ حيناً آخر. لتأكيد التنافر أو التضارب الحاد بين المتقابلات ضمن المفارقة المزدوجة.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نعثر على التشاكلات اللغويَّة التي نستشف من خلالها عمق المفارقات المزدوجة بإيقاع جمعها الضد إلى الضد؛ محركة النسق الشعريّ عبر الأنساق المتناظرة؛ بحراك شعوريّ، يعكس احتدام الدلالات المجازيَّة في مدها التأملي الاستبطاني، وفق ما يلي:

*[سؤالٌ يضيءُ مواجعَ ملغومةً بالمنى] (مفارقة مزدوجة تجمع الضدّ إلى الضدّ في حراك دلالي شعوري عميق)

*[جروحاً يساورها الشكّ] (مفارقة مزدوجة تجمع بين إيقاعين [التجسيد/ والتشخيص (الأنسنة)])

*[صوتٌ يحاولُ إطلاقَ حكمته] (مفارقة صادمة تنبني على الجمع بين التجسيد/ والتشخيص (الأنسنة)

(مفارقات مزدوجة (محتدمة))

إنَّ ما يميِّز هذه المفارقات المزدوجة حدتها في خلق الانزياح الشعريّ، وفق ما تولِّده هذه المفارقات من استجابات ضديَّة تعبِّر عن عمق المفارقات وحدتها التي تبين صيرورة الحركة الشعريَّة وفق ما تخطه من إيقاعات شعوريَّة تجمع بين الحركة والتفاعل؛ وهذه المفارقات المزدوجة تقاس درجة شعريتها بقدر ما تسهم في تمثيل الحالة وتحديد العمق التصويريّ للنص وتفاعل الدلالات؛ على ما لاحظناه في المفارقات السابقة.

وثمَّة مفارقات مزدوجة – في قصائد البستاني- تحقق نوعاً من التناغم بين القوافي (الداخليَّة/ والخارجيَّة)؛ تؤدي إلى تلاحم الدلالات؛ بترابط أنساقها؛ وتوازيها النسقي؛ كما في قولها:

"حولَ مائدةِ الحربِ كنَّا أسيرينِ
ما بيننا الأرضُ تُفَاحَةٌ
الحدودُ سكاكينُهَا
كرةٌ والطغاة تقاذفها ريحهُمْ
طفلةٌ كانتِ الأرضُ بين وبينكِ
مبلولةَ الشعر..
تنشجُ مما يمورُ بأحشائها..
البدرُ يهبطُ يَمْسَحُ جبهتها
تصرخُ الأرض.. أكبو..
أضمُّ سواعدها..
فتفوح شجوناً وشيحاً..

وتختلطُ النارُ بالعطرِ

والدمُ بالظلِّ

تذوي الصواريخُ

تنكفِئُ القنبلةْ..

وبينَ ذراعيّكِ يقفزُ ظبيٌ جديد..."[1].

بدايةً؛ نؤكّد؛ أنّ المفارقات المزدوجة – في قصائد البستاني- مفارقات تناظريّة صادمة؛ تخلق إثارتها بتصادمها حيناً؛ وتضافرها حيناً آخر؛ ومزاوجتها الصوتيّة التجنيسيّة حيناً؛ وتنافراتها الصوتية حيناً آخر؛ لتخلق نسجاً متكاملاً من الدلالات المفتوحة؛ لتحقق منظورها الجدلي الحركي الذي يخلق الرؤيا/ ويبعث بحركة الأشياء؛ فالقصيدة – لديها- شبكة متصادمة من الدوال والمفارقات التي تعكس واقع الحياة، وجدلها على أرض الواقع، وعلى هذا يبدو لنا أنّ الثنائيات الضديّة تبعثر القارئ، لأنها تُعَدُّ منعطفات تثير الانتباه، ويحس عندها باللاّمعقول المبدئي؛ لأنه استطاع جمع ما لا يجتمع. وهنا تبدأ القراءة في استيعاب التضاد جيّداً؛ لأنّ القارئ تشتتتْ عنده القرائن التي من الممكن أن توصله إلى الدلالة دون عناء؛ فيتوجّه لفهم سمات الحالة الأولى جيداً، والحالة الثانيّة التي دخلت معها في التزاوج، ثم يقيم علاقة التضاد فيحللها باحثاً عن نقطة التلاقي"[2].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ البستاني تعتمد المفارقات المزدوجة بجمعها بين الثنائيّات الضديّة، لتأكيد حراكها الشعوريّ، وتوترها النسقي الذي يجمع بين عالمين متناقضين؛ إذ تؤسِّس الشاعرة بنية الثنائيات على المزاوجة بين عالمين متناقضين: عالم النقاء والصفاء والطهر وتمثلها الأرض، وعالم القتل والموت والخراب؛ وتمثله الحرب؛ ومستتبعاتها في آليات ومعدّات القتل والموت والإجرام؛ من خلال الثنائيات التاليّة التي تؤسس على صعيد المسار الدلائلي للقصيدة؛ على نحو ما نلحظه في الثنائيات التالية: [الدم/ الظل]، و[النار/ العطر]، و[شجون/ شيح]، ثمّ تنتقل المزاوجات من الحيِّز اللغويّ الإفرادي إلى الحيِّز النسقي التشكيلي: [تذوي/ الصواريخ]، [تنكَفِئ/ القنبلة]، [الأرضُ/ تفاحةٌ/ الحدودُ سكاكينها]؛ إنّ الشاعرة خلقت مفارقات مزدوجة جزئيّة؛ فاعلت المفارقة الكبرى [مدلول القنبلة/ ومدلول الظبي الجديد]؛ الأول يدلُّ على القتل والثاني يدلُّ على الحياة والبراءة والجمال؛ وبذلك تستلهم الشاعرة المفارقات الضديّة؛ باحثة عن نقطة التلاقي لاصطراعاتها الداخليّة بين إحساسها بالبراءة والواقع الدمويّ المؤلم الذي يقتل جماليّات هذا الإحساس وروحانيّته وإشراقه؛ وهذا دليل أنّ

---

(1) المصدر نفسه، ص 26- 27.

(2) يحياوي، راوية، 2008- شعر أدونيس (البنية/ والدلالة)، ص 64.

جماليّات المفارقة تكمن في إصابتها عمق الدلالة باستيحاء نقيضها؛ وهذا سرّ إبداعها وجمالها؛ يقول الناقد مصطفى السعدني: "يكمن سرُّ الاختلاف بين أسلوب التقابل والتضاد الذي استخدمه الشاعر المعاصر – وهو أحد عناصر المفارقة– وأسلوب المقابلة والتضاد الذي استخدمه الشاعر العربي القديم. ففي الوقت الذي ركّز فيه الشاعر القديم على عنصر الجمع بين الأضداد حسيًّا في إطار البيت الواحد معتمداً على مضمون الدلالة اللغويّة للألفاظ يُركّز الشاعر المعاصر على العناصر الشعوريّة والنفسيّة؛ ليعبِّر عن الصراع والاضطراب.... مستغلاً بذلك مظاهر التناقض في الحياة والكون"(1). وهذا يؤكّد لنا أنَّ "للثنائيات الضديّة أثرها على بنية القصيدة؛ إذ جعلتنا مجموعة دوال لغويّة مُركّبة، تخضع لقوانين جماليّة مبتكرة، وهي بنية معقدة، لأنّها زاخرة بالمعرفة والفكر، ومتشعبة وفق مرجعيات متنوّعة، وتكون متفوقة دلاليًّا، لأنها انسلختْ عن الذاكرة الثقافيّة الموروثة ودخلت في ممكنات جديدة"(2).

وإنَّ المفارقة المزدوجة التي تعتمد الثنائيات الضديّة – في قصائد البستاني- تملك إمكانيتها في خلق التعارض الأسلوبي؛ لتأكيد شعريتها وتناميها جماليًّا؛ بتجاوزها للحيز اللغويّ الإفرادي إلى الحيِّز االتركيبي أو النسقي المتناظر؛ لإنتاج شعريّة القصيدة وتعزيز دلالاتها ومحفِّزاتها الشعريّة.

19- مفارقات العناوين أو العتبات العنوانيّة:

تقوم هذه المفارقة على التضاد في التشكيلات العنوانيّة، لخلق الاحتدام اللغويّ على مستوى الإشارة النصيّة الأولى في القصيدة؛ إذ إنَّ العناوين المحتدمة أو المزدوجة تمارس سلطتها على القارئ منذ الوهلة الأولى؛ نظراً لمفارقتها الصادمة التي تشدُّ القارئ إلى صيرورة المتن، وتُحفِّزه لمتابعته بحرص وانتباه؛ إذ إنَّ المفارقة العنوانيّة مهمة في كشف متن النصّ وتفعيله كذلك؛ نظراً إلى أهميّة العتبة العنوانيّة في فضاء القصيدة؛ وهذا ما أشار إليه الناقد خليل موسى بقوله: "العنوان ذو أهميّة كبرى، فهو لافتة تُوَضِّح الكثير من مطاليب الشاعر، أو هو رأس النصّ والرأس يحتوي الوجه، وفي الوجه أهم الملامح؛ ولذلك فإنَّ البحث في العنوان هو بحث في صميم النصّ، وبخاصّة إذا كانَ العنوان دالاً على محتوى ما تحته، وكما أنّ الرأس مرتبط بالجسد بصلات دقيقة فعنوان أي نصّ مرتبط به ارتباطاً عضوياً، ونصّ بلا عنوان جسد بلا رأس، والعنوان اسم والنصّ مُسَمّاه"(3).

---

(1) السعدني، مصطفى، 1987– البنيات الدالة في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندريّة، ص 212.

(2) يحياوي، راوية، 2008– شعر أدونيس (البنية/ والدلالة)، ص 71.

(3) الموسى، خليل، 2000– قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر؛ اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط 1، ص 84.

وإنَّ المفارقات العنوانيَّة تُحفِّز الرؤية النصيَّة، خاصة إذا كانت هذه المفارقات قائمة على ثنائيَّة ضديَّة ترفع وتيرة الشعور، وحدَّة الإحساس التوتري العاطفي، إزاء المتن الشعريّ؛ إذ إنَّ للعنوان بوصفه نصًّا مختصراً، خصوصيَّة في استقراء بنياته الدلاليَّة؛ بحيث تتسع مساحتها، لقراءة خصوصيَّة كل بنية، لا بمعنى انتزاعها من جذورها، بل هي تعمل منصهرةً في كينونتها للارتقاء بشعريته، بل لقياس المسافة الجماليَّة التي يضيئها في جدليَّة الاتصال"[1]. مما يجعل من العتبات النصيّة (عتبة العنوانين) متحولات بنائيَّة سيميوطيقية؛ تزيد جاذبية القصيدة؛ بوصفها العلاقة الأيقونيَّة الأولى التي يتلقها القارئ أثناء عملية التلقي النصّيّ.

وقعد اعتمدت بشرى البستاني المفارقات العنوانيَّة لخلق المناورة التشكيليَّة وإثارة القارئ بفاعليَّة قصوى تتبع نصوصها الشعريَّة من خلال العتبة النصيَّة الأولى؛ بوصفها الإشارة الدلاليَّة الأبرز في جذب انتباه المتلقي، معتمدة الاستعارات التجسيديَّة/ أو المؤنسنة التي تحرك وتيرة العنوان؛ لحظة تلقي نصوصها على شاكلة العنوان التالي: [جروح الأرض]؛ فالمفارقة العنوانيَّة في هذه النسق التركيبي تثير المتلقي –عبر الاستعارة التي تولِّدها-؛ وتحفزه لمتابعة صيرورة المفارقات اللغويَّة/ والتصويريَّة في بنية المتن؛ كما في قولها:

غَريبَيْن كُنَّا

على شاطِئِ الكونِ مُنْفَردينِ

وما بيننا الجرحُ ينزفُ

ما بَيْنَنا مطرٌ باردٌ

ماتتِ الأسئلةُ

ماتتِ اللهفةُ المُشْعَلَةْ

جروحُ الخيانةِ صامتةٌ

....

وجنةُ الأرضِ مجروحةٌ

والرياحُ تؤرجحها ودرئُها الذاوية"[2].

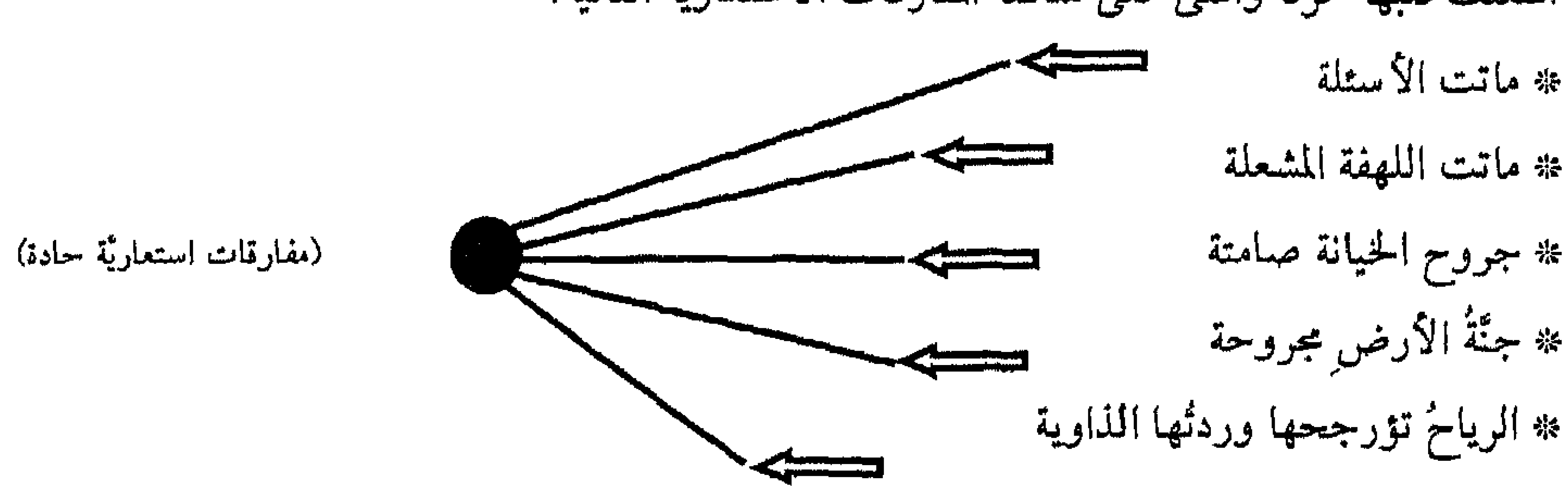
نشير بدايةً إلى أنَّ المفارقات العنوانيَّة – عند البستاني- تعتمد المفاجأة بالانزياح التركيبي لإبراز المعنى؛ وجذب المتلقي إلى سيرورة القصيدة؛ إذ إنَّ العنوان الجذّاب يُشَكِّل الإكسير المُنَشِّط لحياة القصيدة

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011- البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 419.

(2) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 82.

– على حد تعبير محمد نجيب التلاوي–[1]، إذ تتعزّز دلالة المتن من خلال المفارقات التشكيليّة التي تولّدها العناوين لتحقق قدراً تمثيليًا وتجسيداً في الحيّزات الاستعاريّة التي تزيد بؤرة احتدام الدلالات وحراكها الفني؛ لتعزيز الرؤية، وتعميقها في المتن الشعري. وهذا دليل أنّ العنوان هو تكثيف للنصّ في لمحة استعاريّة يتناصّ من خلالها مع فضاءاته وبنياته، باسطاً عليها ظلاله الرّوحيّة في تجسد هويته الإجناسيّة[2]. ولذا؛ تشكل المفارقة العنوانيّة الركيزة الأساس؛ لتوجيه القارئ إلى المتن؛ فهي الومضة البصريّة الإشاريّة المترجمة للمتن في إيجاز واقتصاد لغويّ حاد.

وبتدقيقنا – في المتن الشعريّ- نلحظ أنّ البستاني وظّفت المفارقة العنوانيّة؛ لتشير إلى مفارقات الأسى وجراح الخيانة التي تبدّت في المفارقات الإسناديّة التصويريّة المكثفة في المتن؛ لهذا؛ عمدت إلى تكديس المفارقات الاستعاريّة؛ لتبيان الإحساس الشعوريّ المأساوي العاصف من جرّاء نيران الخيانة التي أشعلت قلبها حزناً وأسًى على شاكلة المفارقات الاستعاريّة التالية:



إننا – من خلال الاستعارات السابقة- نلحظ أنّ المفارقات تنبني على حدّة الإحساس العاطفي المتوتر إزاء هواجس الخيانة ونوازعها المؤلمة على النفس؛ وهي مفارقات استعاريّة تقريعيّة للآخر في كشف مظهر الخيانة بفعل احتراقي مأزوم؛ بدافع شعجب هذا الفعل، وتأكيد حدّة المفارقة بين الوفاء/ والخيانة؛ وتعزيز الرؤية التوتريّة الحادّة؛ وهكذا، تضافرت المفارقات الاستعاريّة في المتن مع المفارقة الاستعارية في العتبة العنوانيّة؛ لتؤكد تلاحم القصيدة لديها؛ ابتداءً من عناوينها إلى آخر كلمة في متنها الشعريّ؛ وهذا دليل أنّ العنوان لديها ما هو إلاّ استعارة سيميائيّة تنسجُ بنيتها الدالّة لاستقطاب عمقها الأنطولوجي من هاجس البدايات والنهايات، وهي تتداخل، وتتناسل في بنية النصّ، منطويّة على طبيعتها الإغوائيّة في تحريك وعي المتلقي لخوض مشاركة وجدانيّة وتأويليّة، تبعث في داخله كينونة التجلّي للغياب الكامن في الحضور الكتابي[3].

(1) التلاوي، محمد نجيب، 1996– القصيدة التشكيليّة في الشعر العربي، دار الفكر، مصر، ط 1، ص 252.
(2) الشيباني، محمد حمزة، 2011– البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 409.
(3) المرجع نفسه، ص 410.

وثمّة مفارقات عنوانيّة تعتمد البستاني فيه الانزياح اللغويّ ديداناً فنيًّا في خلق الاستقطاب الفنيّ لمدلول المتن؛ لإثارة المتلقي بالتلاحم الفني بين العتبة العنوانيّة ومضمون المتن على شاكلة قصيدتها المعنونة بـ [مواجع الماء]؛ إذ يتضمن العنوان مفارقة استعاريّة مؤنسنة؛ تجذب دائرة المتن، وتتكامل معها؛ كما في قولها:

"قفي معي
كي نغرسَ اللحظةَ في المكانِ
واللوعةَ في الزمانْ...
أيتُّها الأميرةُ المرتبكةُ...
بالحبِّ والظلالْ
أنتِ التي اقترحتِ فكرة الغناءْ
فَهَبَّتْ العواصفُ البهيَّةْ
واشتعلَ الرهان"[1].

نشير بدايةً إلى أنَّ المفارقات العنوانيَّة – في قصائد البستاني- تحقق مقصودها الفنيّ، لأنها تنبني على ركيزة إبداعيَّة تأمليَّة واضحة في الفهم والتأمل والإدراك؛ أي أنَّ البستاني تعي حقيقة العناوين؛ وأهميتها في جذب المتلقي؛ لهذا تختار العناوين الجدليَّة ذات الانزياحات اللغويَّة الصادمة أو المراوغة في نسقها لتحقيق الجاذبيَّة الفنيَّة، التي تلتئم مع بنية القصيدة؛ لتشكّل بنيتها وركيزتها الإبداعيَّة؛ "وهذا يشي بأهميَّة وظيفة العنوان في تفسير بنية القصائد على اعتبار أنَّ العنوان ليس عنصراً زائداً أو موضوعاً بطريقة غير قصديَّة"[2]؛ وهذا يعني أنَّ وعي الشاعر يؤدي دوراً مهماً في اختياره لثيمات عنوانية عمّا سواها من العناوين الأخرى؛ ذلك أنَّ العنوان يشكل فحوى النصّ ومحتواه؛ وومضة الإشارة الأولى؛ التي بها يتواصل مع المتلقي بأول إشارة نصيَّة يبعثها في قصيدته وقد كانت البستان موَفَّقة في تركيز عناوينها بما يشكل ظاهرة لافتة في قصائدها.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ المفارقة العنوانيَّة [مواجع الماء]؛ لم تأتِ بفحواها النقي في القصيدة؛ وإنما جاءت مبطنة بمفارقات استعاريَّة أخرى تشي بعمق عن انزياحات جدليَّة تلعب دورها الفني من خلال التلاعب بإيقاع المتضادات/ أو الجدليات الإسناديَّة، كما في الجدليات التاليَة: [الزمان/ المكان] و[اللحظة/ الزمان] و[الحبّ/ الظلال]؛ و[الفناء/ الرهان]؛ وهذه الجدليات لم تأتِ

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 114.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 226.

متضادة وإنما جاءت متوافقة أحياناً، تبعاً لحيِّز الإحساس والتوليف النصّيّ بينهما في السياق الشعريّ؛ وهكذا؛ استطاعت البستاني أن تجعل من المفارقات العنوانيَّة ميداناً خصباً لتناغم القصيدة بإيقاعاتها الداخليَّة؛ وحراكها التصويريّ، ومساراتها النفسيَّة والشعوريَّة وكأنَّ المفارقات العنوانيَّة بؤرة حراك محاور المتن الشعريّ، وثنائياته الضديَّة الجدليَّة التي تحركها من الداخل بسيرورة نصيَّة واعية بحيثياتها الفنيَّة داخل القصيدة؛ لدرجة أنَّ هذه العناوين تنم على ذهنية شعريَّة متقدة في تنظيمها للعناوين، تبعاً لما تخطه من رؤى ودلالات في حقل المتون الشعريَّة.

الفصل الثاني

شعريَّة تراسل الحوالس/ أو تراسل الفنون

إنَّ الشعريَّة المعاصرة شعريَّة تفاعل وتداخل وحراك فنيّ على مستوى جميع الفنون؛ ولهذا بدت الفنون جميعها متضافرة فيما بينها، أو لنقل: متداخلة في حراكها وتقنياتها الفنيَّة، من موسيقا ونحت، ومسرح؛ وسينما؛ وغيرها من التقنيات الأخرى؛ إذ أبدت الشعريَّة العربيَّة المعاصرة وعياً أقوى بالتفاعل الخلاّق بين الفنون في الغايات والوسائل. فضلاً عن تمايز اتجاهات الشعريَّة العربيَّة المعاصرة في بنية الصورة الدلاليَّة تمايزاً عامًّا بين تجريديَّة في الاتجاه الرمزيّ الصوفيّ والاتجاه الرمزي الأسطوريّ؛ وحسيَّة موقفيَّة في الاتجاه الواقعي الاجتماعي، فإنَّه يمكن القول: بأنَّ أهم ملامح التطوّر العام على مستوى التقنيَّة منذ جيل الروّاد إلى الآن هو تراسل الصورة الشعريَّة مع التصوير السينمائي والتشكيلي في التقنيات الأساسيَّة. يمكن تفسير هذا التراسل بأنَّه موقف ثقافي من مسالة العلاقة بين الفنون، وهو موقف ثقافي عملي في الأساس، وإنْ أفصح عنه بعض الشعراء المعاصرين في نظريتهم عن الإبداع الشعريّ الحقيقي، بل أفصحوا عنه في بعض عناوين القصائد والدواوين (أذكر مثلاً ديوان الرسم بالكلمات) لنزار قبّاني"[1].

وهذا يعني أنَّ الفنون متعاورة فيما بينها؛ لتحقيق غايتها الجماليَّة؛ بجامع إحداث التأثير في المتلقي؛ وذلك فإنَّ الفنون جميعها تحتاج إلى وسيط ماديّ؛ هذا الوسيط هو الذي يحقق بنية العمل الفنيّ؛ ويظهره بوصفه شيئاً متمثلاً بماهية معينة؛ وهذا ما أشار إليه سعيد توفيق بقوله: "إنَّ تجلّي العالم في العمل الفنّيّ، إنما يحدث دائماً في وسيط ماديّ. فالعمل الفنّيّ عندما يؤسّس عالماً، فإنَّه يؤسِّسه على مادة مثل الحجر أو الخشب أو المعدن أو اللون، أو اللغة، أو النغمة. هذه العناصر هي ما نسميه بمادة العمل وهي بمثابة الجانب الشيئي فيه. ولمّا كان العمل الفنيّ يؤسِّس العالم بوصفه تكشفاً أو باعتباره يكشف، فإنَّ هذا الكشف يعني إظهاراً؛ والإظهار يكون إظهاراً لطبيعة هذه المادة أو الشيء في العمل الفنيّ"[2].

ومن هنا؛ جاء تأكيد هيدجر على ارتباط الجمال بالفن والحقيقة؛ لأنَّ الفن هو الممثّل لحقيقة الوجود بمقوِّم الجمال؛ إذ يقول: "فالجمال هو أحد الأساليب التي بها تحدث الحقيقة بوصفها لا تحجّبًا"[3].

ومن هنا فإنَّ ما يزد التلاحم بين الفنون هو اشتغالها جميعها على ما يثير عنصر الجمال أو الإحساس بالجمال في ماهية الفنون وهذا ما أشارت إلى بعض منه الناقدة بشرى البستاني بقولها: "إنَّ ما يحدث بين

---

(1) العبد، محمد، 2003- الصورة والثقافة والاتصال؛ ص 147.

(2) توفيق، سعيد، 1992- الخبرة الجماليَّة (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيَّة)، ص 101.

(3) المرجع نفسه، ص 106.

الشعر والفنون الأخرى هو نوع من التداخل الذي من شأنه الإبقاء على إشارات من الهوية الأصلية للفن المتداخل، لكن بهيئة شعريّة، ولذلك فما يحدث هو عملية مزج فنيّة تحوّل الفن المتداخل من حقله الخالص إلى حقل فنّيّ جديد، إنّ السرد في الشعر لا يبقى سرداً اعتياديًّا؛ لأنّه غادر أفقيّته إلى التكثيف الشعريّ، والرقص في الشعر، لا يبقى ذلك الرقص الذي يؤثث الفراغ في الحركة المموسقة، لأنه يتحوّل من حركية الجسد إلى حركيّة اللغة، التي يقوم الشاعر فيها بتنسيق مبدع بين الحركة والإيقاع. والفن التشكيلي لا يحضر بعدته بل يتحوّل إلى شعر ترسمه اللغة من خلال قدرتها على تشكيل الصور؛ وما أفاده الشعر من فنون التصوير بالكاميرا والسيناريو والإضاءة والظلّ وغيرها من الفنون السينمائيّة كلها كانت إشارتها قائمة فيه من قبل لأنه فنّ التصوير بجدارة، إلاّ أنّه مع تطوّر هذه الفنون الجديدة استطاع أنْ يوظّف تطورها لتغذية قصيدته وإثرائها بتحويل تلك المنجزات شعراً"[1]. ولعلّ وعي الناقدة بشرى البستاني بدور الفنون وتراسلها في تحفيز المتلقي؛ قد أفادها في إبداعها الشعريّ؛ فأدخلت تقنيات عديدة في بنية أشعارها؛ وقد كانت إشارتها دليلاً أكيداً على وعيها بقيمة هذه التقنية في فن الشعر، إذ تقول: "إنّ لجوء الشعر إلى الفنون الأخرى كان واحداً من وسائل التعبير عن ضرورة تطوير الشكل الشعريّ، وإثراء مضامينه، فللشكل وظائف تقترن به وتتحوّل بتحولاته، وهكذا كان الشعر قد لجأ إلى التاريخ والأسطورة، والحكاية بأنواعها ليس نقلاً لوقائع وحكايات سابقة، بل كشفاً عن كيفيّة التوظيف للنفاذ إلى رؤية معاصرة لمعاينة الواقع وتحليل مكوّناته في ضوء النماذج والمكوّنات الحضارية العليا في تاريخ الإنسان؛ وما نظر الفنون بعضها إلى بعض وتأثرها وتأثيرها إلاّ محاولة لدمج التجربة الإنسانيّة في كليّة مخصبة، حركية ونابضة بحيويّة الثراء والتلون الطافح بلواعج الروح الإنسانيّة وتوقها المشتعل لاختراق المجهول ورفع سدول الظلام عن كوامنه"[2].

ولعلّ هذا الوعي الجماليّ بالدور الفني في لغة الشعر مع غيرها من الفنون يؤكّد فهمها لهذه الخصيصة؛ وإفادتها منها في حيّز لغتها الشعريّة؛ فهي تعي أنّ الفنون متلاحمة في وجهتها الفنيّة ومقصودها؛ لتحقيق تواصلاً جماليًّا بشكل ما؛ وهذا دليل على "أنّ التمايز بين الفنون لا ينفي فقدان تواصل أو تداخل بصورة ما، ولكن ذلك لا يعني – بالطبع – أنْ تفقد الفنون خصائصها المنبثة في كينونتها الفنيّة؛ فإنّ هذا التمايز نراه في مملكة الفن بأسرها"[3].

ومن هذا المنطلق، فقد استطاعت البستاني أن تحقق تواصلاً فنيًّا مبدعاً من خلال تقنية "التراسل الفنيّ" في بناء القصيدة الشعريّة، معتمدة على الموسيقا، والدراما، والمسرح، والسرد، القصصي، وفن

(1) البستاني، بشرى، 2011– في الريادة والفن، ص 112– 113.

(2) المرجع نفسه، ص 113.

(3) عيد، رجاء، 1995– القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 36.

الرسم؛ وللتدليل على ذلك سندرس هذه التراسلات بوضوح وعمق وإدراك فني شامل؛ لنؤكّد فاعليّة نصوصها في استقطاب هذه التقنيات والتفاعل معها في تحقيق شعريّة القصيدة؛ وفق ما يلي:

1- التراسل مع تقنية السرد القصصي:

لقد انفتحت اللغة الشعريّة على آفاق القصّة؛ فاستفادت من تقنياتها؛ وأدخلت عنصر السرد إلى بنيتها الشعريّة؛ لتصبح القصيدة الحداثيّة قصيدة تشكيليّة في مدها وتقنياتها وأساليبها، ومن هنا: "لم تكُنْ القصيدة التشكيليّة مجرد إحلال لأسلوب حادث محل أسلوب تقليديّ، ولكن المحاولة فتّقتْ شرنقة التقوقع، وانفتحت على الفنون لتفيد وتستفيد؛ ومن ثمَّ عملت القصيدة البصريّة بفعل التلقي البصريّ على تفكيك بنية الإدراك، لانفتاح النصّ الشعريّ على الفنون الأخرى، والعلوم الأخرى (الوسائط المعياريّة)"[1]، وطبيعيٌّ كذلك أن تفيد البستاني من تقنيات السرد القصصي في تشكيل بنية لغتها الشعريّة لتحقق جاذبيتها الفنية على عادة غيرها من شعراء الحداثة؛ إذ يُستند الشاعر العربي الحديث إلى أسلوب القصّ المُشَوِّق في بناء قصيدته، وذلك باعتباره وسيلة لجذب اهتمام المتلقي وشدّ انتباهه. والتشويق له صلة بالتوتر الذي ينجم عن القلق الذي تعيشه الشخصيّة أو الصراع الذي يُجَسّده الحدث المثير. ويقوم أسلو القصّ على التدرج في رسم الأحداث حتى الوصول إلى الحبكة، فالذروة، وفيها تشتدُّ الأزمة وتتأزّم، ثم يبدأ الحلّ والانفراج، ويتجه الحدث نحو النهاية. كما يعتمد القصّ على تحديد المكان ورصد تطوّرات الزمان اللذين تجري في ضوئهما أحداث القصيدة"[2].

وقد ينتاب المتلقي الدهشة الإبداعيّة عندما يجد أنّ السرد القصصيّ؛ يلوّن لغة القصيدة بتحولات سرديّة تتمثل في "تحولات الضمائر، والفضاء النصّيّ؛ وبناء الشخصيات الحكائيّة على نسق ما، واعتماد الحدث والزمن والوصف وتعدّد الخطاب، والتنظيم السردي... إلخ، هذه التقنيات السرديّة التي اعتمدتها الشعريّة في تشكيلها للنص"[3]. ولعلّ ما يدفع الشعراء إلى اعتماد تقنيات القصّ في لغتهم الشعريّة هو حرصهم على تفعيل قصائدهم بتقنيات جديدة لم تعهدها القصيدة القديمة من سابق، رغبة في إظهار حداثتها بطريقة تفاعليّة، تتداخل فيها الأجناس؛ لتحريك النصّ من الداخل؛ ومن هنا: "يقوم الشاعر بتحويل أدوات القصّ إلى أدوات شعريّة تستغلُّ إمكانات البناء القصصي، للتعبير عن المعاني الشعريّة ذات الأبعاد المختلفة من خلال استخدام التفصيلات المثيرة، التي تتفاعل مع إيقاعات اللغة، لتكفل لها الدلالات الموحية. وهكذا؛ يُعَدُّ الأسلوب القصصي أداة تعبيريّة ووسيلة بنائيّة تقوم على أساس تجسيد

(1) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليّة في الشعر العربي، ص 159.

(2) ص 376- 377.

(3) العبد، محمد، 2003- الصورة والثقافة والاتصال؛ ص 308.

الشخصيَّة المتنامية التي تفضي إلى أحداث منتظمة، وههنا، يشترط أنْ تُعَبِّر الشخصيَّة عن مواقفها التي تناسبها دون تدخل من الشاعر، فالشخصيَّة هي التي تُسَيِّر الأحداث وتنظمها وفقاً لحركتها المتنامية وفي الوقت نفسه يمكن للأسلوب القصصي أن يقوم على أساس الحدث، وهو الحركة الداخليَّة في النصّ الشعريّ التي تتنامى بحيث تدور الشخصيَّات في فلكه، لتعبِّر عنه"[1].

وقد اشتغلت الشاعرة بشرى البستاني على تقنيات السرد القصصيّ؛ ومستتبعاتها في الوصف؛ وتنظيمها لسيرورة الأحداث، وتتابعها في قصيدتها [الليل]، لتحريك النسق الشعريّ؛ بأسلوب قصصي شائق؛ لتوصيف الحالة الشعوريَّة بإحساس تجسيديّ رومانسي حيناً/ وصوفي عميق حيناً آخر تسبح فيه الشاعرة في خضّم الشفافيَّة والرشاقة السرديَّة؛ على شاكلة قولها:

"في الساعاتِ الأُولى
أبْحَثُ عَنْ وَجْهِكِ عبرَ مَلَفَّاتِ الظلمةِ
تحجبُهُ عنّي صحراءُ الليلِ الهابطِ
فوقَ الروحْ..
مُنْكَفِئٌ وَجْهُكَ،
كفُّكَ داليةٌ عَطْشى
ودخانٌ مجروحْ...
تتَلَقَّفُني الساعاتُ الوُسْطَى،
تدهمني الخمرةُ بالوجدِ
تميدُ الشرفةُ
تهفو بي نحو الأعلى
غَلائِلُ نَوْمِي
تَرْفَعُنِي نَحْوَ الأفقِ القُدْسِيِّ
أراكَ غَرِيبًا
وأراكَ شفيفاً حَدَّ الهمسِ،
حريريًا
تأخذُكَ الموجةُ
أعدو خَلْفَكَ

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 377.

أجنحتي تفرشُ حولها ظُلَّتَها

فيبوحُ الجمرُ

بما تخفي الأسرارُ

النايُ يبعثرُ حُمّى الوجدِ

على الأشجارْ

يَتَسَلَّلُ خيطُ الألوانِ

يلائِمُ بين حفيفِ الكونِ على زردِ الماءِ

وهمسِ الوديانْ

في أخرى الساعاتْ...

ندخلُ في طيَّاتِ الكونِ معاً

ونغيبْ..."[1].

بدايةً نؤكّد: أنَّ التراسل السرديّ الوصفي – في قصائد البستاني- يعتمد آليَّة البوح الذاتي للكشف عمَّا يثور في داخلها من أحاسيس تبوح بها؛ وعلى هذا، تتخذ الشعريَّة – لديها- طابعاً نفسيًّا من خلال آليات الكشف والبوح و الوصف السرديّ الذي يميل إلى تكثيف المشاعر لرصد تحولات الذات وإحساساتها الشعوريَّة العميقة، وعلى هذا يتبدَّى لنا أنَّ الشعريَّة – في بنية السرد- تتخذ آلية الخفاء، والجوانيَّة، ومحاكاة النفس، في صدفيتها الفلسفيَّة وبحثها عن الانعتاق والخفاء المقصود ليس الكتمان الكامل، ولا استغلاق الدلالة. والجوانيَّة: ليست مجرَّد الوجه الآخر للظاهر اليوميّ؛ وليست مجرَّد الجانب المضاد لما نعرفه ونراه في مجرى حياتنا اليوميَّة العمليَّة؛ بل هي آليَّة ديناميَّة متحرِّكة وفعَّالة ولها أكثر من مستوى للحركة. إنَّ آليَّة السرد الداخلي بهذا الطرح إنما هي من باب الشعريَّة، ولكنها ليست تقنية مقصورة على الشعر، وإنما هي آليَّة وجدت طريقها إلى كل النصوص الروائيَّة التي تتمثل روح الشعريَّة؛ أو تتخذ بنية الشعري نمطاً له"[2]. وقد اعتمدت البستاني التراسل السرديّ الوصفي حيِّزاً فنيًّا يستثير شعريَّة القصيدة، ويرفع وتيرة الحسّ الشعوريّ إزاء ما تتمثله في بنيتها من رؤى وأحاسيس ترصد تحولات الذات؛ وتوقها الشعوريّ بتمفصلات شعوريَّة عميقة تلعب بالضمائر وتشابها وتداخل الأزمنة وتفاعلها.

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 118- 119.

(2) الضبع، محمود، 2003- تشكلات الشعريَّة الروائيَّة، ص 309.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد أسلوب القصّ الوصفيّ في بث مكنون الذات، دون أن تعتمد على شخصيَّة الراوي من الخارج؛ إذ إنَّ الراوي يغيب في حدود المواجهة بين ضمير المتكلم (أنا) وضمير المتكلم (أنت)، لتحلّ هذه الثنائيَّة؛ كمركز نصّيّ جوهري (محوريّ) تستثير من خلاله الصور الغزليَّة التي تحلّق في فضاء روحاني صوفي خصيب تقتنص فيه الكثير من الترسيمات التصويريَّة الشاعريَّة التي تستغرق في الانزواء الروحي والتحري الجماليّ؛ كما في قولها: "غلائِلُ نومي ترفعني نحو الأفقِ القدسيّ.. أراكَ غريباً وأراكَ شفيفاً حَدَّ الهمسِ"، واللافت هنا تحولات الضمائر عبر سيرورة السرد الوصفي التي ترسم المشهد الصوفي؛ بانشداد الذات إلى الوصف المكاني؛ بترسيم رومانسيّ خصيب، يميل إلى التكثيف الشاعري؛ والتحليق بالصور الرومانسيَّة الصوفيَّة في آن، كما في قولها: "النايُ يبعثرُ حُمَّى الوجدِ على الأشجارِ.. يتسلَّلُ خيطُ الألوانِ/ يلائمُ بين حفيف الكونِ على زردِ الماءِ"؛ وعلى هذا النحو يبدو لنا أنَّ القصيدة الشعريَّة السابقة قد أفادت في تقنيات القصّ السرديّ في تكثيف المشاعر رصد تحولات الضمائر؛ بصور وصفيَّة تتقطر رقة وحساسيَّة، ورهافة شعريَّة عميقة، بتفاصيل وصفيَّة لجزئيات المكان، فتلاحق الأحداث التوصيفيَّة؛ العميقة؛ التي تصور المشهد من الداخل حيناً ومن الباطن الشعوريّ حيناً آخر؛ بتطلعات تصويريَّة إلى التكثيف الشعوريّ والتعايش مع الصور المجسدة؛ ومن هنا: "فإنَّ البناء القائم على أسلوب القصّ يسهم في إثراء التجربة الشعريَّة من خلال تقديم الأفكار والأحاسيس بطرق مختلفة عن الطرق الغنائيَّة أو السرديَّة، ذلك أنَّ تقنيات القصّ تقدِّم صوراً تحليليَّة للموقف الشعريّ الذي تتبلور رؤيته مع تنامي الأحداث وتطوّر الشخصيات، وهذا يكسب الشكل الذاتي للقصيدة شكلاً موضوعيًا تخفت فيه النبرة الخطابيَّة وتتضائل النزعة الغنائيَّة على اعتبار أنَّ تنامي الشخصيَّات وتطوّر الأحداث هما اللذان يحولان دون تحوُّل القصيدة القصصيَّة الغنائيَّة والسرديَّة"[1].

وثمَّة تحولات سرديَّة – في قصائد البستاني- تؤكّد نزعتها إلى القصّ الشعريّ، عبر تحولات الضمائر من ضمير الغائب إلى حيِّز المتكلِّم؛ بمنطق سرديّ يعتمد الحبكة الشعريَّة بؤرة تكامل الدلالات وتفاعلها في الحدث الشعريّ السرديّ؛ على شاكلة قولها في قصيدة: [وتبقى تغرُّ الظلال]؛ ما يلي:

"خلسةً يتربَّصُ بي...

خلسةً.. من أناملَ كفّي تشتعلُ النارُ

حتَّى العروقِ...

الدوَّارُ القديمُ..

الدوارُ الجديدُ.. يُغيِّرُ لونَ المدى

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 382.

ويهفو اليمامُ على شرفِ القلبِ

يَخضَرُّ غُصنُ الكلامِ

على نغمٍ من بنفسجْ...

ترفُّ الحياةُ بأجنحةٍ...

من عبيرٍ وعَسْجَدْ..

غَلائِلُهَا تأخذُ الروحَ مني

وتصعدْ....

ألاحِقُهَا،

فتغيبُ عناقيدُها..

وألامسُ أذيالَهَا؛

فتفرُّ الظلالُ..

وملأى السلالْ..

من غلالٍ سماويَّةٍ..

من خمورٍ تُدَافُ،

وأجنحةٍ إذْ ترفُّ بوديانِ روحي

أطيرُ على نجمةٍ

من رذاذِ أعِنَّتِهَا يقطرُ الوردُ

من رقصةِ النارِ فيها...

تُطِلُّ مباهجُ شفَّافةٌ...

وتغيبُ المسافاتُ.

لا أمسَ...

لا يومَ...

لا غَدْ...

جنانٌ تباريحُهَا لا تُحَدْ..

وأروقةٌ من ضياءٍ

وألوانٌ تنهضْ

تتداخلُ أطيافُها

وتميسُ شروقاتها

تتراقصُ في باحةِ العطرِ
أتبعُ مأخوذةً طيفَها
وألوذُ بحمَى مواجيدِها
وألاحقُ أصداءَها
فتفرُّ،
وتبقى مُهَوِّمةً خلفها
وحينَ تلامسُ ومضتها الأرضَ
ينطفئُ النبضُ
تصمتُ حُمَّى المدى
ويعاودُ دورتَه الفلكُ
يخبُو الصدى..."[1].

بدايةً، نشير إلى أنَّ تراسل لغة الشعر – عند البستاني- مع بنية القصّ السرديّ أمدَّها بطاقة حيويَّة؛ لتستوعب المعطيات الشعوريَّة المأزومة؛ وزخم العواطف وتتابعها – لديها- بما تمثّله من تطلعات وآمال ومشاعر ضاجة بالعاطفة والحنين والتصوف والأحلام المكبوتة والأماني الضائعة؛ في عالمها الوجودي المتصدِّع بالقلق والتوجس حيناً؛ والأسى والحزن والكآبة حيناً آخر؛ لتعبِّر عن حراكها اللغويّ بالسرد الوصفي الذي يرصد تأزمها وإحساسها بالاستلاب؛ فحركة الذات دائماً استلابيَّة؛ منزوية؛ ثائرة؛ تشكل لديها لبة الصراتع بين [الوفاء/ والغدر]؛ و[الموت/ الحياة]، و[الحبّ/ والكراهية]؛ و[الأمل/ اليأس]؛ و[الذات/ والآخر]؛ إنها لا تسعى إلى تغيير الواقع فحسب بل تسعى لرفضه كليَّة؛ لهذا تنغمس في لغة السرد الوصفي بصور رومانسيَّة رغبة في إحلال عالم رومانسيّ خصيب بالآمال والأحلام بديلاً عن عالمها المنهار المستفز لمدلولات يائسة منكسرة على الدوام.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد تقنيات القصّ من سرد وعبث بحركة الضمائر، ورصد تتابع المشاهد والحالات والصور والأحداث الجزئيَّة بتفاصيلها الصغيرة؛ وفق ما يقتضيه الأسلوب القصصي من تراكم التوصيفات وتتابعها في النسق الحواريّ لتلاحم المشاهد لاستشفاف أثرها النفسي والوجداني، وبث المشاعر المحتدمة التي تتغوَّر باطن الذات؛ وهي تشكّل في مجموعها سلسلة من الصور التوصيفيَّة لعنصر المكان على شاكلة الأسلوب القصصي في عرض جزئيات المكان؛ بحركة تصاعديَّة لرسم أبعاده صورة تلو أخرى؛ ولعلَّ ما أثار الحركة التوصيفيَّة السرديَّة هذه القدرة التصويريَّة

---

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 120- 122.

العاليّة التي تملكها البستاني عبر كسر رتابة السرد بالصور التوصيفيّة الرومانسيّة؛ التي تحول النسق الشعريّ إلى حيِّز رومانسي تصويريّ شفيف على شاكلة قولها: [أطيرُ على نجمةٍ/ من رذاذِ أعِنَّتها يقطرُ الوردُ/ من رقصةِ النار فيها تُطِلُّ مباهجُ شفَّافة]؛ ولابُدَّ من أن نشير إلى أنَّ إغراق الشاعرة في التفاصيل الجزئيَّة للمشهد الشعريّ قد يؤثر على نسق القصيدة؛ ويؤدي بشعريتها؛ ولذلك فقد انتبهت إلى هذا المزلق الأسلوبي الخطير؛ وتحوَّلت عنه في كثير من مساقات القصيدة السابقة؛ وهي تعي أنّه: 'إذا انشغل الشعر بالجزئيات، والتفصيلات الخارجيَّة، فسوف يفقد كثافته، وتتفكك وحدته ويصيبه الوهن، ويتحوَّل إلى سرد ممل، فإنَّ محاولة القبض على كل ما في الخارج من تفصيلات مآلها الفشل؛ فما نستطيع التقاطه في الخارج بنظرة واحدة؛ لا يتهيَّأ للشعر جمعه والتقاطه إلاَّ بذلك السرد الثقيل'[1]. وما تملكه البستاني من أنساق وتطريزات تشكيليَّة على صعيد الصور الوصفيَّة تجعل النسق الشعريّ عبر فاعليَّة الأسلوب القصصي التوصيفي نقطة الإبداع في النسج الفنيّ للوقوف على ما يفتح اللغة على آفاق تصويريَّة رحبة تخصّ الذات فيما تحتقبه من رؤى ودلالات تؤكِّد شغفها بالتصوير والتوصيف الشاعريّ المبدع، كما في قولها: 'وحينَ تلامسُ ومضتها الأرضَ ينطفِئُ النبضُ/ تصمتُ حُمَّى المدَى/ ويعاودُ دورتهُ الفلكُ.. يخبو الصدى'. وهكذا، تملك البستاني لغتها الشعريَّة المتمايزة التي تحقق متعة إثارتها من تلاحمها واقتراضها بعض المثيرات الفنيَّة من الأجناس الأدبية الأخرى، كالقصة والخاطرة والمسرح وغيرها؛ بأسلوب تشكيلي يستفز القارئ؛ ويحفِّزه لمتابعة قصائدها بشغف ونهم تأمليّ فيما تثيره لغتها من تقنيات أسلوبيَّة تغرق في الحداثة، ولا تؤكِّد في حال من الأحوال انفصالها عن الأجناس الفنية الأخرى التي ركزت من خلالها لغتها ومنحتها طابعها الفني الجماليّ الأخّاذ في التصوير وزخم التعبير.

2- التراسل مع تقنيات الرسم أو الفن التشكيليّ:

إنَّ تراسل لغة الشعر مع فن الرسم لهو تراسل فنيّ مزدوج الفاعليَّة في تحريك النسق الشعريّ بالإيحاء البصريّ؛ والإيحاء اللغويّ؛ وهذا دليل 'أنَّ العلاقة بين الشعر والرسم علاقة جدليَّة لا يقف يقينها عند الفوارق في الأداة والعنصر من قلم- فرشاة، وكلمة- لون، بل تنبع من توحُّد المرجع الجماليّ لكلا الجنسين وهو الطبيعة؛ فالشاعر – حسب تعبير فروست- يُحَقِّق من خلال الصور التي تصنعها القصيدة بالضبط مثل ذلك الانطباع المفرد الذي يحققه الرسام، وبوسائل وثيقة الصلة بالتي يستخدمها الرسام'[2]. فعلى الرغم من اختلاف فن الشعر عن الرسم إلاَّ أنهما يتفقان في المعطى الجماليّ لكل منهما 'فالرسمَ يَتَمَكَّن من تحقيق معطاه في شكل عيني مباشر، ولا يَتَمَكَّن من تقديم الحركة، وإذا طمحَ إلى ذلك، فإنَّما

(1) عيد، رجاء، 1995- القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 39.

(2) الدوخي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة، ص 76.

يكون "بعرض صور الأجسام"؛ بينما بإمكان الشعر – وهو يمتلك وسيلة الزمان– أن يعرض "الحركة"؛ وأنْ يقدِّم الفعل مباشرة"[1].

ولابُدَّ من أن نشير إلى أنَّ التراسل بين الشعر والرسم يحقق غايته القصوى من خلال فاعليَّة العمل الفني ذاته وقدرته على منح الأشياء طابعاً جماليًّا منظماً من الداخل ينعكس على صفحة العمل من الخارج؛ ذلك "أنَّ العمل الفنّيّ يُعَدُّ كينونة بحدِّ ذاته لا يحتاج إلى شيء خارجيّ، كما أنَّ المعنى محمول على الشكل بوصفه لحظة من لحظات تجلٍّ أي المعنى، ناتجة عن طريق سلطة الحدس بما يُهَيِّئ قدرة على الإدراك الفني، الذي يفتح الباب واسعاً على معاني الحياة العميقة؛ مِمَّا قاد إلى تمجيد الذات، وجعل الشكل يتماهى مع المتخيَّل من خلال العلاقات التي تثيرنا دون الموضوع المباشر؛ مما قاد التجريديين فيما بعد إلى إقصاء كلّ العالم الخارجي وتكريس الأشكال الكونيَّة مع هيئة ألوان وأشكال"[2]. ومن هنا "فإذا كان للصور الفوتغرافية قالبها الجاهز في إنتاج دلالتها الثابتة، وكذلك لرسم قدرته على توليد طاقاته الدلاليَّة فإنَّ للصور الشعريَّة القدرة على احتواء مراحل التطور في الجنسين، وهذه القدرة هي التباين الزمني بين الجنسين"[3].

وطالما أنَّ لغة الشعر تنزع إلى الترسيم والوصف الخارجي أحياناً فهي متقاطعة مع فن الرسم من خلال مزج الألوان وخلطها؛ ومن هنا يمكن القول: "بأنَّ الشعر فن سلاحه "الكلمات" يستخدمه بغرض التأثير النفسي والفكري على السواء، بينما الرسم فنّ سلاحه الألوان يستخدمه بغرض التوضيح أو العرض المباشر للأشياء؛ وعلى ذلك فإنَّ تصوير الجمال في هيئة الماديَّة يدفع بالشعر إلى منافسة الرسم فيما لا طاقة له به، وعلى الشعر – حينئذٍ- أنْ يلجأ إلى طريقة أخرى؛ ولتكن وقع الأثر الجماليّ على النفس حتى لا تقع في خطأ رسم الجمال المُجزَّأ"[4].

وتمزج الشاعر بشرى البستاني بين فنّ الشعر وفن الرسم بأسلوب تصويري مشهديّ فوتوغرافي مكثَّف من خلال التلاحم الفني أو المزج الفني الفوتوغرافي والرسم لتخليق الشعريَّة؛ ليبدو المشهد مشحوناً بطاقة ترسيميَّة عالية على مزج الألوان والظلال وبلورتها بطاقة تجسيديَّة تعبيريَّة عالية أشبه ما تكون باللوحة الفنية التي تزركشت بظلال الألوان ومزجها وتداخلها اللوني المثير على شاكلة قولها:

"في منحدر الغابة،

---

(1) عيد، رجاء، 1995– القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 36– 37.

(2) الزيدي، جواد، 2010– فينومينولوجيا الخطاب البصري (مدخل لظاهراتيَّة الرسم الحديث، دار الينابيع، دمشق، ص 157– 158.

(3) الدوخي، حمد محمود، 2009– المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة، ص 76.

(4) عيد، رجاء، 1995– القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 37– 38.

فوقَ حريرِ المرمرِ،
تطلع لؤلؤةٌ سوداءُ
بين الدغلِ المُخْضَلِّ بهمس الأشياءِ،
أزرعُ مرجاني،
أتشبَّثُ عبر قمرات الريحِ الوسنى
جذلى برذاذِ التكوينِ
يؤلفني نصًّا تزرعه الألغامُ،
يبعثرني في كلِّ الأرجاءِ...
أهوي في قاعِ الكأسِ عروساً من زبد
تمتدُّ يداكَ وترفعني نحو العرشِ
نصًّا آخر"[1].

بداية، نشير إلى أنَّ التراسل الفني – في قصائد البستاني مع تقنيات الرسم- تعتمد على تظليل اللوح؛ ورسم أبعادها، عبر مزج الألوان وتداخلها؛ لمنح المتلقي مرتكزات الخبرة الجماليَّة أو الإدراك الجماليّ للنسق الشعريّ الذي ينتظم فيه الوعي باللاّوعي في تشكيل الصورة اللوحة أو القصيدة اللوحة، وهذا دليل أنَّ مهمة الشاعر تشبه مهمة الرسام في منح المتلقي صورة وهمية مقنعة تبتعد أو تقترب من الحقيقة المدركة"[2]؛ إذ تشتغل تقنيات الصورة لديها على تداخل الألوان وتناغم الظلال وفق كينونة نصيَّة شعريَّة تعتمد تقاطع الأشكال الهندسية وتوازنها في حيِّزها المشهديّ وكأنَّ الصورة حقيقيَّة مشتقَّة من الطبيعة المرئيَّة بصريًّا.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعري- نلحظ تراسل لغة القصيدة السابقة مع تقنيات الرسم من حيث تداخل الخطوط والظلال اللونيَّة في رسم أبعاد اللوحة بتجسيد مشهدي لحركة الطبيعة وصيرورتها الجماليَّة، ليبدو المشهد مشحوناً بطاقة إيحائيَّة عالية عبر رسم الحركة في صورة فوتوغرافيَّة مشهديَّة ملتقطة بملفوظات لونيَّة تمنح اللوحة حركة إيحائيَّة، على شاكلة قولها: [تَطْلَعُ لؤلؤةٌ سوداءُ بين الدغلِ المُخْضَلِّ بهمس الأشياء]؛ وهنا تعتمد الشاعرة المزاوجة بين الصور الفوتوغرافيَّة/ والصور السرديَّة، التي تجري مجرًى قصصيًّا، لبث حراكها الجماليّ؛ وكأنَّ ريشة الرسام تتحكم في تظليل اللوحة بأبعاد مشهديَّة؛ تنتهي بصورة بانوراميَّة تجمع بين الحراكا البصري/ والمدّ التخييلي على شاكلة قولها: "أهوي في قاعِ الكأسِ

(1) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حواء، ص 47- 48.

(2) الزيدي، جواد، 2010- فينومينولوجيا الخطاب البصري، مدخل الظاهراتيَّة الرسم الحديث،، ص 170.

عروساً من زبدٍ؛ وهنا لا نشعر إزاء الصور السابقة بالتقطع؛ وإنما نلحظ التواصل التجسيدي البصريّ، وهذا يدلنا على مقصديَّة ترسيمها للوحة لتبدو شعريَّة عبر رسم حركة الصورة ومسارها الفني المتكامل في الختام. وهذا يدلنا على أنَّ البستاني تصوِّر الأشياء بحرفنة تشكيليَّة تظليليَّة؛ شأنها في ذلك شأن المدرسة الانطباعيَّة في فن الرسم؛ حيث تصوِّر إحساسها بدفق تجسيدي ترسيمي دقيق؛ وهذا ما قدّمته المدرسة الانطباعيَّة؛ إذ "إنَّ الانطباعيَّة فنّ يُصوِّر الإحساس بالأشياء بدلاً من تصوير الأشياء ذاتها، ليقدِّم الصورة بديلاً عن الواقع بوصفها وسيطاً للاتصال بيننا وبين العالم الخارجي؛ وما عملية انبهار العين بالعالم الخارج إلاَّ استكمال لما ينقصه لتكوين اللوحة"[1]. ولعلَّ ما أثارنا في لغة الشعر – عند البستاني- تراسل مع الفنون جميعها، ويُعَدُّ التراسل مع فن الرسم من محفِّزات الإبداعيّة، وقد أشار الدكتور راتب مزيد الغوثاني على حقيقة جوهريَّة فيما يخصّ العمل الفني ليؤدي وظيفته الإبداعيَّة؛ هي: "أنَّ العمل الفنيّ المبدع هو ذلك العمل الذي يتعانق فيه الوجدان الخاص مع الوجدان العام. وإذا كان أيٌّ من الوجدانين أو كلاهما مفتقراً إلى إحساس بالحاضر واستشفاف للمستقبل فمن الصعب أن ينجب عملاً عميق التأثير"[2]. وهذه الإشارة الإبداعيَّة في الرؤية تؤكِّد فهم الباحث لحقيقة الإبداع الفنيّ؛ إذ إنَّ الإبداع الحقيقي ليؤتي ثمرته الإبداعيَّة لابُدَّ من أن ينصهر فيه الإحساس الداخلي بالوجدان العام؛ لرسم الداخل الشعوريّ؛ محققاً التفاعل بين العالم الداخلي للذات المبدعة والعالم الخارجي لإنتاج المعنى الجماليّ المؤسِّس للإبداع الحقيقي.

وثمَّة تراسل فنّيّ – في قصائد البستاني- مع تقنيات الرسم من خلال المزاوجة البصريَّة بين التجسيد الحسيِّ البصريّ؛ والتجريد التخيلي الذهني؛ لتشكيل بنية الصورة- اللوحة؛ ورسم أبعادها المشهديَّة الفوتوغرافيَّة المرئيَّة؛ كما في قولها:

"دماءُ الحقيقةِ تَمْخُرُ فيه نوافير شاهدة
والطيورُ على شُرَفِ البحرِ
كانتْ تدورُ بطفلٍ ذبيحٍ على شُرفِ العصرِ
تبكي المساءاتُ
والدمعُ يَغْسِلُ هدهدَ ليلٍ يطول"[3].

---

(1) المرجع نفسه، ص 134.

(2) الغوثاني، راتب فريد، 1999- جماليَّات الرؤية (تأملات في الفضاءات البصريَّة للفن العربي)، دار الينابيع، دمشق، ط 1، ص 70.

(3) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 72.

بدايةً؛ نشير إلى أنَّ التراسل الفنّيّ – في قصائد البستاني مع تقنيات الرسم- يعتمد الحراك البصريّ وتكثيف الظلال اللونيَّة والتلاعب في أنساق الصور التجسيديَّة؛ لتنشيط المخيلة الشعريَّة لإنتاج صور بصريَّة فوتوغرافيَّة تلتقط الصورة بأبعاد وأحجام مرئيَّة؛ وكأنَّ يد الرسَّام هي التي تؤطِّرها فنيًّا على منحًى تشكيلي ترسيمي معيَّن: وهذا يدلنا على "أنَّ الصورة الشعريَّة تستطيع – على هذا الأساس- الإفادة من مونتاج الفوتوغراف ومونتاج الرسم من أجل فتح آفاق تمتدُّ أمام العمل الشعريّ، لاسيَّما إذا نجحت في التعويض عن عناصر كلّ من الفوتوغراف والرسم من فضاء ولون وغير ذلك بالإيحاء عن طريق شحن الجمل الشعريَّة وتنسيق تجاوراتها فيما بينها إلى درجةٍ نحسُّ بها بأنَّ الشاعر ممسك بآلة تصوير فوتوغرافي تلتقط، وريشة تتدخَّل وتحرِّر الصورة، وتعمل إلى جانب قلمه وتساعده على إتمام صورته ولوحته الشعريَّة"[1].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد تقنيات الرسم التشكيلي الصورة- اللوحة، بأبعاد تجسيديَّة فوتوغرافيَّة دقيقة؛ إذ ترسمها رسماً دقيقاً بأبعاد وظلال مرئيَّة تبدو لعين الرائي بصريًّا أكثر منها تمثُّلاً شعريًّا؛ كما في الصورة التشكيليَّة التالية: [والطيورُ على شُرَفِ البحرِ]؛ وكأنَّ هذه اللقطة تُجَسِّدها بصريًّا ريشة الرسَّام؛ بأبعادها التجسيديَّة المرئيَّة؛ ثم سرعان ما تحاول المزاوجة بين إيقاعي الصور التجريديَّة/ والتجسيديَّة (البصريَّة) الفوتوغرافيَّة، لتركيز عدسة الرؤيا صوب اللقطة المجسدة بصريًّا؛ كما في قولها: [كانت تدورُ بطفلٍ ذبيحٍ على شُرفِ العصر]؛ ثم تفاجئنا بهذا الترسيم الدقيق عبر إيقاعي الأنسنة وتمثيل المتباعدات بحيِّزات مرئيَّة بصريًّا؛ على شاكلة الصورة التالية: [تبكي المساءاتُ/ والدمعُ يغسلُ هدهدَ ليلٍ يطولُ]؛ إنَّ المشهد متضمِّن صوراً فوتوغرافيَّة تجسِّد الرؤية البصريَّة لظلال اللوحة بوصفها مركز تقاطع الحسي/ بالمجرَّد؛ والمرئي/ بالمتخيل؛ لإبراز الصورة- اللوحة؛ فنيًّا وبعداً تشكيليًّا مؤثراً؛ وكما أنَّ الصورة الشعريَّة بوصفها معطى لفظيًّا محدوداً فإنها تتضمن دلالات غير محدودة، تبعاً للتصورات والمعاني التي تفتحها أمام المتلقي؛ وهذا، ينطبق على الصورة- اللوحة التي بتداخلها اللوني تفتح أفق احتمال التأويل واسعاً؛ لتحيل إلى إشارات عديدة ومنظورات متناقضة؛ وهذا ما أشار إليه "شلنغ": "أنَّ الصورة باعتبارها التعبير المحدود عن اللاَّمحدود، لأنَّها تمتلك عدداً لا محدوداً عن المعاني والإشارات؛ وبهذا تحوَّل هذا الجانب من الصورة إلى جانب مطلق لدى الرومانسيين"[2]. ومن هنا؛ فإنَّ الجمال الذي يتولَّد من تراسل لغة الشعر مع تقنيات الرسم نابع من الإحساس الشعوري المتلاحم مع التمثل الذهني/ والإدراك البصريّ لحقيقة الصورة- اللوحة، وطبيعة المشهد الذي ترسمه وما تحيل

(1) الدوخي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة، ص 77.

(2) الزيدي، جواد، 2010- فينومينوولجيا الخطاب البصري، ص 117.

عليه من دلالات ورؤى ومرجعيات إشاريَّة تُفَاعِل المتلقي بصريًا قبل أن ترتد إليه تمثلاً ذهنيًا؛ وهذا دليل "أنَّ الإدراك الجماليّ يوَحِّد الموضوع الجماليّ.. شأنه شأن الإدراك الحسّي؛ فالإدراك الحسّيّ حسب مايكل دوفرين ليس تسجيلاً بطريقة سلبيَّة لتلك المظاهر التي تكون في ذاتها بلا معنى، وإنما هو معرفة، فإنْ ندرك يعني أن نعرف، أي نكتشف معنًى داخل المظاهر التي تبدو لنا"[1]. وهكذا؛ فإنَّ تداخل لغة الشعر عند البستان مع تقنيات الرسم يمنح صورها حركة ونشاطاً وفاعليَّة في تحفيز المشهد الشعريّ؛ ليبدو حيويًا متحرِّكاً من الداخل.

3- التراسل مع تقنيات الدراما:

إنَّ تراسل لغة الشعر مع تقنيات "الدراما"؛ مَهَّدَ الفن الشعريّ للعناية بالحدث المُكَثَّف والمشهد الحاد؛ الذي يقوم على التعدُّد والصراع والتأزم الداخلي؛ وعلى هذا فإنَّ الناقدة خلود ترمانيني تقول: "تسللت الخاصيَّة الدراميَّة إلى بنية القصيدة الحديثة، فأدخلت فيها عناصر جديدة تقوم على الصراع وتعدُّد الأصوات، وهنا يتوارى صوت الشاعر وراء حجب الدراميَّة الكثيفة، وتبتعد القصيدة عن أصله الذاتي الغنائي، لتقترب من الموضوعيَّة التي هي – في الأساس– رؤية ذاتيَّة للعالم تقدم بأسلوب متطوِّر لا تطغى فيها الذات على الموضوع ولا تسيطر، لأنَّها قائمة على أسس من الوعي الفكري"[2].

وتُعَدُّ القصيدة الدراميَّة بؤرة تفاعل الدلالات والأحاسيس الخارجة عن نطاق الذات إلى الآخر؛ "فهي قصيدة فيها الكثير من عناصر المشهد الدرامي، على تفاوت من قصيدة وأخرى، وأبرز ما يربطها بالدراما وجود شخصيات مستقلّة عن الشاعر، فيتولّى التعبير عن مواقف وإحساسات خارجة عنه، وهذا أقرب إلى الشعر الدرامي منه إلى الشعر الغنائيّ؛ وبخاصَّة إذا كان الشاعر يتولى التعبير عن موقفين وإحساسين لشخصيتين محوريتين؛ كما هي الحالة في العمل المسرحي"[3].

وإنَّ القصيدة الدراميَّة قصيدة متفاعلة تعتمد الثنائيات الضديَّة مولِّداً حركيًا لاستقطابها الفني؛ وتحريكها للنسق الشعريّ من الداخل عبر المتناقضات والمفارقات التي تولِّدها في بنية النسق؛ حيث "يتغلغل العنصر الدرامي في صميم النصّ الشعريّ؛ فيستكشف خصائصه الدقيقة التي تذهب في كل اتجاه، ولا تثبت على فكرة واحدة، وإنما تخضع لجملة من الأفكار المتناقضة التي تتحرَّك في كلِّ أرجاء النصّ

---

(1) نقلاً من المرجع السابق، ص 104– 105.

(2) ترمانيني، خلود، 2004– الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 383.

(3) الموسى، خليل، 2010– آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، الكتاب الشهري، ص 115– 116.

بهدف إغنائه واستكناه مساربه الخفيَّة. وعلى هذا تبدو القصائد ذات النزعة الدراميَّة أكثر عمقاً من غيرها، فهي قادرة على إدراك المتناقضات لاستبصار العلاقات الخفيَّة والروابط الشعريَّة بين الأشياء"(1).

وهذا دليلٌ على: "أنَّ الانفتاح الأجناسي دفع القصيدة الغنائيَّة في حركة غير محدَّدة الاتجاه نحو أجناس مجاورة فَضَمَّتْ إلى غنائيتها عناصر سرديَّة مرة، وعناصر دراميَّة أخرى، ضمتهما معاً في نسيج واحد، فانزاحت عن نظامها السابق إلى أنظمة جديدة، واكتسبت بالانفتاح الأجناسي سمات وليدة من سمات مختلفة، وغدت هذه القصيدة سمة من سمات شعرنا المعاصر"(2).

ولابُدَّ من أن نشير إلى أنَّ الصورة الدراميَّة هي صورة ذات كثافة دلاليَّة وتعدّد صوتي، واحتدام شعوريّ؛ ومن هنا: "لا تعني الرؤية الدراميَّة للصورة نسخ الأشياء، كما هي بل تعني إعادة تشكيلها... من خلال التحام التفاصيل علاقيًّا في بؤرة التنامي للحدث، صعوداً إلى ذروة المفارقة، بوصفها تدفقات انزياحيَّة تعمل على تفعيل النمو الداخلي للصورة الكليَّة، وتفاعلها الجوهريَّ مع البنى الأخرى، وبهذا يتحدَّد البعد الدرامي في تشكيل البعد الخفي لما وراء الأشياء بوصفها المرتكز الحقيقي لتجسيد تأزم الصراع بين القوى في تسلسل عضوي يستثمر تقدمه الأفعال للصورة من مزايا تستثمر الحركة"(3).

وقد استثمرت البستاني تقنيات الدراما في لغة الكثير من قصائدها؛ لتحريك إيقاعاتها الداخليَّة، والخارجية، والكشف عن علاقاتها الداخليَّة وثنائياتها الضديَّة المتوترة (المحتدمة) التي تحركها من الداخل؛ ففي قصيدة [قال الطفل: ماما أكره أمريكا]؛ تبلورها الشاعرة على محاورة فنيَّة تأخذ بعداً دراميًّا من حيث البوح وزخم التعبير، وههنا تلجأ الشاعرة من خلال المحاورة إلى تبيان العلاقة الجدليَّة القائمة بين الطفل/ الذي يمثل قمة البراءة والطهر والجمال/ والمحتل الذي يمثل قمَّة الشرارة والقتل والدمار؛ كما في قولها في المقطع الأول:

"يا أيُّها الطِفْلُ الذي جاء بلا يدٍ
ولا قَدَمْ..
لكنَّ في وجهه قنديلين أخضرين...
يتبسَّمْ...
ويسألُ القابلةَ السمراءْ...
عن سرِّ دمعها
عن وجهِ أمه الذي

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 383.

(2) الموسى، خليل، 2010- آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 121.

(3) الشيباني، محمد حمزة، 2011- البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 181.

يشيحُ عنه نحو طائرةْ...

تحومُ في السماء"[1].

بدايةً، نشير إلى أنَّ تراسل لغة الشعر – عند البستاني مع التقنيات الدراميَّة– يتمثل في تكثيف حدة الصراع والاحتدام النسقي بين الثنائيات الضديَّة التي تمثِّل لب التوتر في النسق الشعريّ، لتكثيف الرؤية، واحتضان أبعاد التجربة بعمقها وتوترها وتداعياتها الشعوريَّة العميقة؛ وهذا يؤكِّد لنا أنَّه "ولو تتبعنا الخصائص الإيقاعيَّة للقصيدة ذات الطابع الدرامي لوجدنا أنَّ الإيقاع لا يسير في اتجاه واحد، فالذات الشاعرة تقابلها القيمة الموضوعيَّة، والظاهر يستخفي وراءه الباطن، والحركة الخارجيَّة تقابلها حركة داخليَّة، ومستوى الشعر يقابله مستوى الحياة نفسها، ومن هنا يصبح الإيقاع غنيًّا يرتكز على حرارة التجربة الوجدانيّة، وبذلك، تتنامى درجات الإيقاع الداخلي، وتبلغ أعلى مستوى من التكثيف والتنويع دونما تشتت؛ وذلك من خلال استخدام الأقنعة التي تحتفظ بكلِّ طاقاتها التعبيريَّة لكونها وسيلة دراميَّة يحاول الشاعر من خلالها إدماج ذاته في ذات أخرى بعد أن تَمَكّن من وعي الحقائق التي تعيشها شخصيات القصيدة. وفي الوقت نفسه، فإنَّ تعدّد الأصوات ونهوض أصوات مضادَّة ما يكسب القصيد مزيداً من التكثيف والتناقض؛ إذ تتوالى الانعطافات الشعريَّة؛ وتتصارع المتناقضات، وتتعدَّد الشخوص حتى يندفع النصّ نحو ذرى دراميَّة قوامها الصراع المُركَّب الذي يحتضن التجربة الشعريَّة بكل تفصيلاتها، وعلى هذا الأساس، يستجيب الإيقاع للتوجُّه الدرامي، فيتَشَكَّل مع تشكُّل العلاقات النصيَّة المتنوِّعة في النصّ الشعريّ الواحد"[2].

ومن هنا؛ فإنَّ اعتماد البستاني على تقنيات الدراما ليس فانتازيا تشكيليَّة لمتاخمتها الفنون الأخرى؛ وإنَّما هو ضرورة اقتضتها الحياة المعاصرة بكل توتراتها النفسيَّة، واصطراعاتها الوجوديَّة؛ ومعطيات الواقع المأزوم؛ إذ لَم يَعُدْ بوسع الشاعر الحداثي في هذه اللغة... أنْ يقصر تجربته على الغناء الساذج المنفرد مهما كانت عذوبته، فقد اشتجرت الذاتيَّة، وتعقدت الأصوات واحتدمت الرؤى، والتبس الشعر بتوترات الحياة وصراعاتها اليوميَّة والكونيَّة، ولم يَعُدْ من الممكن العودة الخالصة للبوح الرائق المفعم باليقين إلاَّ في لحظة ذاهلة لا تلبث أنْ تدهمها رائحة التاريخ ومواجع اللغة وتحديَّاتها. وتبدأ جرثومة الدراميَّة في إعطاء ثمارها عندما تحرص على إقامة منظور يُحَدِّد المسافة بين الذات والآخر، ويُجَسِّد بعدها في فعل وعي مقصود بتحولات الذات أولاً وطبقاتها المختلفة، والمسافات التي تصلها بالآخر المشتبكة معه، ثم لا تلبث أنْ تخطو نحوه في فعل عبور موقوت إلى موقعه لرصد المنظور ذاته

---

(1) البستاني، بشرى، 2011– مواجع (باء– عين)؛ ص 11.

(2) ترمانيني، خلود، 2004– الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 383– 384.

عكسيًّا دون توهُّم التبس به، بل على أساس إبراز التمايز بين المنظورين واشتباكهما الضوئيّ في نقاط تماس هي التي يتمم احتدام البؤرة الدرامية فيها وتوهجها. هذا العبور إلى الآخر عندما ينتظم النصّ الشعريّ يتجلّى في مستوياته التعبيريّة والتخييليّة، ويزرع في تضاعيفه نطفة المأساويّة الكامنة التي تتمثّل في فقدان اليقين بأحاديّة المعنى والامتثال لانخطافات التعدّد وتحولاته"[1].

وهذا يدلنا على أنّ النزعة الدراميّة – في لغة الشعر عند البستاني- تسهم في تحولات الدلالات وحراكها اللغويّ عبر الثنائيات التي تولّدها وتبعث مثيراتها الجدليّة في تخليق الحدث الشعريّ الدرامي المتوتر، وتركيز المدلول الشعريّ، لكشف طرفي الصراع والاحتدام الشعوري على مستوى الدلالات التي تثيرها الأضداد في المشهد الدرامي.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ الاحتدام الدرامي تبدّى منذ البداية؛ إذ تطغى ثنائيّة الحدث الدرامي على بنية المقطع الأول بكل ما يمثله من احتدام وصراع بين جانبين أو طرفين متناقضين يمثلان ذروة الاحتدام والمفارقة والتناقض؛ جانب أول: إشراقي يمثل الطفل؛ بكل ما تحمله من دلالات البراءة والخصوبة والحيويّة والجمال؛ وهذا ما تبدّى عبر الدوّال والتركيب التالية: [في وجهه قنديلين أخضرين.. يبتسم]؛ وجانب معتم أو مظلم يمثله المحتل بكل ما يملكه من عتاد وأدوات حربيّة تمثلت بالطائرات وما تجره من خراب ودمار على الطرف الأول؛ وهذا ما عبّرت عنه الدوّال والجمل التالية: "يسألُ القابلةَ السمراءَ عن سرِّ دمعها.. عن وجه أمِّه الذي يشيحُ عنه نحو طائرة تحوم في السماء" وهنا؛ تعتمد الشاعرة مرتدات الإشارات الدراميّة عبر الاصطراع الوجوديّ لتؤكّد الطابع الدرامي لإحساسها الشعوريّ المحتدم بالمفارقات المحتدة؛ فالأم على الرغم من حنوها على وليدها خاصّة في لحظة ولادته الأولى؛ فإنها لم تأبه به، ولم تتفقده، نظراً إلى حجم الخوف والضغط الشعوريّ الذي أصابها إثر زئير الطائرات، وما خلفته في قلبها من رعبٍ وقلق وخوف؛ فانشدّت لتراقب ما ستجره هذه الطائرات من ويلات وآلام عليها وعلى وليدها؛ وهنا، بدا المشهد دراميًا من خلال فجائيّة الحركة النسقية المحتدمة في رسم مشهد الأم ووليدها بمنعطفات دراميّة، تعكس إحساسها المتوتر وقلها الداخليّ.

وتتابع الشاعرة سيرورة الحركة الداراميّة – في المقطع الثاني- لتتخذ طابعاً حواريًّا فنيًّا كاشفاً عبر مفاعلة لغة الحوار مفاعلة دراميّة تشتد فيه الدلالات المحتدمة إثارة، لتصل ذروتها من خلال التحولات الدراميّة عبر مقولات الحوار التي تعتمد الأخذ والرد، كما في قولها:

"قالَ الطفلُ:

ماما يُفْزِعُني هذا الصوتُ...

---

(1) فضل، صلاح، 1995- أساليب الشعريّة المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، ص 86.

قالَتْ لَهُ...

أغْمِضْ عينيْكَ، تَمَرَّنْ، نَمْ

موسيقى عصركَ هذه يا ولدي...

في الوطنِ العربيِّ

أمريكا أهْدَتْكَ قذائفَ يورانيومْ..

كي تُعْقَمَ...

كي تُتَسَمَّمْ...

....

قال الطفلُ....

ما أكره أمريكا...."[1].

بداية، نشير إلى أنّ تراسل لغة الشعر – عند البستاني- مع التقنيات الدراميَّة يتبدَّى في تكثيف الصور المحتدمة؛ التي تنمُّ على صيرورة المواقف المتباينة أو المتناقضة، لتمتزج فيها الدلالات وتصطبغ بإيحاءات جديدة تعبِّر عن مواقف الشعوريَّة المتوترة لديها؛ بمزيد من الكثافة الشعوريَّة والبعد الدراميّ؛ ولعلَّ أبرز خاصيَّة تتفتق عنها تقنيات الدراما تكمن في "الصراع والحركية في المواقف؛ لأنَّ الحياة مبنية على الدراما، وهذه الخاصيَّة تتميَّز بها الأعمال السرديَّة، من قصة، ورواية، ومسرح، ودخلت إلى الأعمال الشعريَّة، حتى أنَّ أروع القصائد العالميَّة تميَّزت بهذه الميزة كـ"الأرض الخراب" لـ"إليوت"[2].

وتحقق البستاني ذروة التوتر الدرامي من خلال لغة الحوار التي تفصح عن ملامح نفسيَّة/ وشعوريَّة عديدة، تعبِّر عن زخم الرؤية الدراميَّة ودرجتها التكثيفيَّة العالية؛ هذا يؤكِّد لنا: "أنَّ انفتاح القصيدة العربيَّة المعاصرة على تقانات السرد والحوار والمونولوج والعناصر الدراميَّة، والفنون الأخرى من رسم ونحتٍ وتصوير وموسيقا كَسَرَ حدَّة النمطيَّة الغنائيَّة، وأخرج القصيدة المعاصرة من نموذجها القديم، وأثراها بالتعدُّد والاختلاف وجعل الفضاء الذي تتحرَّك فيه القصيدة المفتوحة على الأجناسيَّة أوسع من فضاء القصيدة المنغلقة على غنائيتها، ولذلك، تَعَدَّت عناصرها وخصائصها وجمالياتها"[3].

وإنَّ ما أشار إليه الدكتور خليل الموسى في قوله السابق يدلنا على اغتناء القصيدة الحداثيَّة بتقانات جديدة منحتها القدرة على نحو ما سنلحظه من خلال تحليلنا للمقبوس الشعريّ؛ إذ نلحظ أنَّ البستاني تعتمد المحاورة الفنيَّة الكاشفة بمغزاها الدرامي القائم على محاورة الأم لوليدها، محاورة تجسيديَّة؛

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 11- 12.

(2) يحياوي، راوية، 2008- شعر أدونيس (البنية/ والدلالة)، ص 133- 134.

(3) الموسى، خليل، 2010- آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 122.

بقدر ما فيها من الإفصاح بقدر ما تفجره من دلالات مفتوحة على أبعاد رؤيوية استنكاريَّة رافضة لكلِّ مظاهر القمع والقتل الأمريكي لبراءة الطفل في العراق؛ وما يلفت القارئ هذا الترسيم الفني للغة الحوار بعدها الدراميّ لتحريك سيرورة الحدث الشعريّ ببعده الدرامي الاصطراعي المتوتر؛ لتطرح ثنائيَّة الصراع بين عالم الطفولة وبراءتها ويمثل الطفل؛ وعالم القتل والدمار ويمثله المحتل الأمريكي بكلِّ ما يملكه من عتاد القتل والموت والإبادة؛ وقد جاءت القفلة المقطعيَّة [ماما أكره أمريكا] ذورق احتدام الرؤية الشعريَّة ومكاشفتها الشعوريَّة الرافضة.

وتنتقل الشاعرة في المقطع الثالث إلى عمليَّة المزج الفني بين الأسلوب الدرامي والأسلوب البانورامي؛ إذ تعتمد ترسيم المشهد ومسرحته من جهة؛ وتكثيف مشهديَّة الحدث واحتدامه الاصطراعي من جهة ثانية، كما في قولها:

"أسمعُ يا ولَدي في عزِّ الليلْ
هَمْسُكَ يبكي...
ليلى.. حسناً، ميسْ.
تسألُهم أنْ يأتوا،
فاللعبة كانتْ قبل الصاروخِ جميلة...
لكنَّ الطيَّارة كانت آلام من بوش
لم تسمعهم صوتاً،
لم تُهْدِرْ..
ألقتْ صاروخاً،
ومضتْ تسحبُ ذيل الذئبِ
وأثاثِ طفولةْ..."[1].

بدايةً؛ نشير إلى أنَّ من أشكال تراسل لغة الشعر – عند البستاني- مع تقنيات الدراميَّة- تراكمن الصور السرديَّة المحتدمة التي تؤدي إلى التعقيد الشعريّ المتوتر من جرَّاء تداعي الجمل وتتابعها؛ لتعبِّر عن قمَّة التذبذب الشعوري المحتدم بين التباعد والتقارب؛ والتداخل والتنافر مسهمة في تحريك الدلالات المصطرعة؛ لتحقيق طابعها الدرامي المؤسس على التحولات والتداعيات الشعوريَّة المنكسرة التي تزيد حدَّة التوتر شدَّةً واحتداماً في الأنساق التشكيليَّة للصور الدراميَّة كلها التي تشكِّلها البستاني في قصائدها؛ رداً على مرتكسات الواقع العراقي وتأزماته، ومعاناته المريرة، وهذا ما أكدته الناقدة بشرى البستاني في

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 12- 13.

تطبيقاتها النقديَّة؛ إذْ تقول: "إنَّ الشعر المضيف للفنون الوافدة عليه أو على الأصحّ التي استدعاها هو لتكريس شعريَّته وإثرائها؛ هذا الشعر إذا لم يكن قادراً على الاحتواء والهيمنة وضم الوافد في نسيجه الشعريّ فإنَّ عمليَّة التراسل لن ترقى إلى المستوى المطلوب منها، لأنَّ الأجناس الوافدة عليه ستظلُّ طاغية على سطح النصّ مما يلحق، ولعلَّ تعميق النزعة الدراميَّة كانت أول سمات التشكيل الجديد للقصيدة. ذلك أنَّ لهذه النزعة حضوراً قديماً في القصيدة العربية القديمة لكنه حضور يسم بوضوح الفضاءات، مما يجعل تشخيصها واضح المعالم"[1].

ومن هنا: "كان لابُدَّ أن يصيب ذلك التغيير بنية القصيدة العربية المعاصرة؛ فأدَّت الثنائيات الضديَّة التي يقوم عليها الشكل الداخلي إلى التوتر، وأخذت الحركة تسير في اتجاهين مضادين، ولذلك تدافعت الحقيقة بين أبعاد القصيدة؛ فهل هي إلى هذا الجانب أو ذاك، هذا الريب أو التردد هو الذي نجم عنه التوتر الداخلي، وهو الذي أدَّى إلى الحركة الشكليَّة للقصيدة المعاصرة"[2]. فنشأت القصيدة الدراميَّة والقصصية والمسرحيَّة؛ نتيجة هذا التغيير في تداخل الأجناس وتفاعلها؛ وهذا ما أشار إليه الناقد خليل الموسى في قوله: "أخذت الحياة العربيَّة تتغير منذ أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين وظهرت على الساحة الثقافيَّة أجناس أدبيَّة جديدة، مثل الرواية، والمسرحيَّة الشعريَّة النثريَّة، والمقالة، والخاطرة، وكان على مفهوم الشعر أنْ يتغيَّر هو الآخر، وأن يخرج من قوالبه وموضوعاته والحدود التي رسمت له سلفاً، وكان هذا التغيُّر نتيجة للتأثر بالثقافة الغربيَّة التي شهدت هي الأخرى تحوُّلاتٍ أجناسيَّة، بدءاً من الرومانسيَّة في أوائل القرن التاسع عشر إلى الرمزية والسرياليَّة والتحولات النصيَّة في عصرنا، وقد رافق هذه التحولات نشاط فكري ونقدي، فولَّدت أجناس من رحم أجناس، واندثرت أجناس، وتداخلت أخرى بأخرى، وتراجعت مقولة "النقاء الجنسي" نتيجة التناسل الأدبيّ، ومقولة التأثر والتأثير وقانون التطور"[3].

ومن هنا؛ فقد تطوَّرت القصيدة الحداثيَّة بتراسلها مع الفنون الأخرى، وتقنياتها الجديدة؛ وهذا ما نلحظه في المقبوس الشعريّ السابق، إذْ اعتمدت البستاني الحركة البانوراميَّة ممزوجة بالصورة المشهديَّة التي أدَّت دورها الفني في تركيز المشهد الدرامي؛ بهذه المناورة التصويريَّة في رصد الحدث وتتابع المشهد الدرامي بأبعاده البانوراميَّة بحنكة فنيَّة، ومماحكة مشهديَّة تأثيريَّة منبعثة من صدمة المفاجأة وبداعة القفلة المشهديَّة؛ كما في قولها: "ألقتْ صاروخاً، ومضتْ تسحبُ ذيلَ الذئبِ وألَّاتِ طفولةْ". وهكذا؛ تتحقق

---

(1) البستاني، بشرى، 2011- في الريادة والفن، ص 114- 115.

(2) الموسى، خليل، 2010- آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 120.

(3) المرجع نفسه، ص 120.

الدراميّة من خلال بداعة التصوير المشهديّ البانوراميّ في التقاط المشهد، وتصويره بتوالي مشهديّ مفاجئ أو صادم للقطات البانوراميّة الأخرى.

وثمّة شكل من أشكال التراسل الفنيّ مع التقنيات الدراميّة في قصائد البستاني، تتعزّز من خلال فاعلية الحدث الدرامي بتضافره مع تقنيات الفن المسرحي من رسم أبعاد الشخصيات ومحاورها ودرجة تكثيفها الشعوريّ: "ففي المشهد المسرح تكون أدوات العمل الشعريّ معلومة أو محدّدة ومتفقاً عليها من حيث المكان والزمان، أي الزمان الذي يتعامل مع المشهد على خشبة المسرح، فضلاً عن أنّ الحدث هو الذي يقوم بالحركة أمام الكاميرا، لأنّها ثابتة باستثناء حركات الزوم (Zoom) من ابتعاد واقتراب، ففي الكاميرا الثابتة يكون الكادر محدّداً من خلال وجهة وحيدة وجبهيّة؛ والتي هي وجهة المشاهد على مجموع غير متبدل. فهي لا تستطيع أن تتحرّك من مكانٍ إلى آخر، وإنّما يتولى مهمة ذلك، بصفة الماضي، الحوار سواء أكانَ خارجيًا (ديالوج) أم داخليًا (مونولج)"[1].

وهذا يدلنا على أنّ الشاعر المعاصر "قد استفاد في تشكيل صوره المركّبة من أدوات فنيّة استعارها من الفنون الأخرى؛ كالمسرح والرواية والسينما، فأخذت من الأوّل الحوار، واستغلّ فيه عنصر الصراع الدرامي، وأخذ من الثاني تداعيات المعاني، أو تيار الوعي، واستعار من الثالث أسلوب (المونتاج) أو التركيب الفني، مما يؤكّد انتفاء الحدود بين الأجناس الأدبيّة"[2].

ومن هنا: "فقد انشغلت القصيدة بمسرحة مسارها لتحقق التصعيد الشعريّ، ولتفاجئ القارئ بعدّة أقنعة وأصوات، فهي تستفيد من بنية المسرحيّة، وتستعير منها الصراع والإضاءة"[3]. وهذا ما اعتمدته البستاني في توظيفها الفن المسرحي في تحريك الشخصيات الدراميّة، لتمسرح التجربة، وتُعَمّق مردودها الفني الدرامي بالحدث الملتف المكثف، كما في قولها:

"في يديها يفتحُ البحرُ شراعَهْ
ويدورُ الكونُ في أُرجوحةِ الموتِ
تدورُ الأرضُ في طاحونةِ الصمتِ
تدورُ الحربُ
يبكي الوردُ في وجنتها،
المسكُ يموجْ...

(1) الدوخي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيّة المعاصرة،ص 82.

(2) العوفي، بو علام، 1997- الصورة الشعريّة عند سميح القاسم، ص 94. نقلاً من راوية، يحياوي، 2008- شعر أدونيس، ص 139.

(3) يحياوي، راوية، 2008- شعر أدونيس (البنية/ والدلالة)، ص 139.

ويصلي الكرزُ الأحمرُ

والأرضُ تلوحْ

- أجّلي عرسيَ،

خُطّابي يمرُّون سراعاً

وأنا أمرقُ في قافلةِ الفرسانِ،

ما بيني وبين الأرضِ تمتدُّ سماواتٌ ظماءُ

يعبرُ الليلُ على صاريةِ البحرِ

على ساعدِهِ تطلعُ أنثى من عبيرْ

وتنامُ غرثى...

وعلى ساعدها يبرقُ وَعْدُ

وأضاميمُ تراتيل وعهدُ

تطلعُ الأرضُ من اللجَّة سكرى

تطلعُ النارنجةُ الصفراءُ ولهى

وتدور"[1].

ما نريد أنْ نؤكّده بداية: أنَّ التراسل الدراميّ في لغة الشعر عند البستاني مع الفنّ المسرحيّ يتبدّى في تكثيف الحدث الشعريّ لتحقيق التوتر ومسرحة التجربة بأبعادها الدارميّة؛ بالاستعانة بلغة الحوار أحياناً لتكثيف حدّة الصراع الدائر بين الشخصيات؛ أو اللقطات الحركية، أو الصور المشهديّة المتوترة؛ بمراكمة الإحساس الشعوريّ وتقييم قيمة الأثر الشعريّ الدراميّ جماليًا في شحن الموقف وتكثيف مدلول الرؤية الشعريّة؛ ولعلّ ما تملكه البستاني من وعي نقدي أسعفها في تحريك قصائدها بثقافة الصورة ومعطياتها؛ لإغناء فضاء قصائدها جماليًا؛ بقول ميكال دوفرين: عندما أُنجِزُ المسرحيّة وفق قدراتي الخاصّة فإنّني أسعى قبل كلّ شيء إلى الفهم، إلى الاكتشاف، أو إلى مناقشة المعنى. إنها حقيقة القراءة. ففي غياب الوجود الحسيّ الذي يتحوّلُ الأثر بموجبه إلى موضوع جماليّ، يقوم الأثر مادة للتفكير ببنيته ودلالته. بيد أنني في المسرح أتلقى السحر، أمّا في القراءة فإنّني ببرودة أتدرّب على ذكاء النصّ؛ والاستفادة الحسنة منه، ومن ثمّ تقدير الأثر. إنّه التقدير الوحيد الذي تنتظره المسرحيات التي لم يتسنَّ لها

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 65- 66.

حظُّ الوقوف على الخشبة.. وعندما لا أقف منها موقفاً إستيطيقيًّا، فإنَّ الأثر لم يتحقق عندي موضوعاً جماليًّا[1].

وهذا يدلنا على أنَّ المشهد الدرامي يتعزَّز بالحراك الشعوريّ المسرح للحدث الشعريّ، وهذا ما يبيِّنه لنا المقبوس الشعريّ السابق؛ إذ تعتمد البستاني على الصور الممسرحة ذات الكثافة المشهديَّة في بثّ مدلول الحوار، وكأنه يحدث على خشبة المسرح؛ إذ تبدو الكاميرا قريبة من لقطة الحوار، التي تبيِّن الحدث البانورامي الدرامي من خلال حراكها المشهديّ، كما في قولها: "أجِّلي عُرْسي، خُطَّابي يمرونَ سِراعاً/ وأنا أمرقُ في قافلة الفرسانِ"؛ ثم تبدو اللقطة قريبة من خشبة المسرح؛ عندما تصوِّر مشهد الحرب بإحساس شعوريّ متوتر يجمع بين المتناقضات [الورد/ الحرب] [الكرز الأحمر/ طاحونة الصمت(أرجوحة الموت)]؛ وهنا تبدو اللقطات محتدمة بين المصطرعات لتكثيف التوتر الدرامي الممسرح للتجربة الشعوريَّة؛ وهذا دليل أنَّ الشاعرة تعي أبعاد الموقف الدرامي الممسرح للحدث الشعريّ؛ وهي بهذا الشكل تدعو القارئ إلى تملي المشهد الشعريّ بكلِّ حيثياته التأثيريَّة؛ يقول عبد الله حمادي: "يتوجَّب على العمل الإبداعي الرفيع أن يكون مسكوناً ومُبَطَّناً بتعداديَّة الإفضاءات الإيحائيَّة داخل إطاره الفني الأحادي الذي ينفتح فيه الفضاء لفاعليَّة مختلف الإيماءات حتى تهيئ المناخ المُتَاح لإحداث الانفعال، لأنَّ المتلقي وهو يلج أغوار القصيدة لا يستقبل ظاهرة المعاني المتلبسة بظاهر الألفاظ بقدر ما تلبس إحساسه معنى المعنى"[2]؛ وهكذا فإنَّ المشهد الدرامي الممسرح في التجربة الشعريَّة يزيد إيحاء الموقف الدرامي ومدلول الرؤية، وهذا من ثمَّ يُعَمِّق الرؤية الشعريَّة والتلقي الخاص لتلك الرؤى. وهذا يجعل أجزاء النصّ الدرامي المتعدِّد الأصوات أقرب إلى المشاهد المسرحيَّة؛ فالدراما تستشرق الرؤى المستقبليَّة بعد أن تنظر إلى الحاضر من الاتجاهات كلها[3].

4- التراسل مع فن الموسيقا والرقص والغناء:

إنَّ سعي القصيدة الحداثيَّة إلى المغامرة بشكلها وبنيتها؛ وأن تكون ذات حراك بصري وإيقاعي وتحول نسقي، تحدث في تشكيلها تعرجات موسيقيَّة أو صوتيَّة دفعها إلى محايثتها الفنون الأخرى؛ في التقنيات والخصائص لتوازي الحراك الشعوريّ النفسي لدى المبدع أو الفنان؛ ولعلَّ تراسل لغة الشعر مع فن الرقص والغناء قد أسهم في حراكها الموسيقي وتناغمها الصوتي؛ وهذا ما أشارت إليه الناقدة بشرى

(1) دوفرين، ميكال، 2009- الأثر الفني إنشاءً وإنجازاً؛ تر: حبيب مؤنسي، ص 138. فصلاً في كتاب، توترات الإبداع الشعريّ.

(2) نقلاً من يحياوي، راوية، 2008- شعر أدونيس البنية والدلالة، ص 149.

(3) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 396.

البستاني في قولها: "فالغناء إذ يَحضُر بالشعر، إنما يحصل معه روح الأغنية وعصرها وتراثها"[1]. ومن هنا نلحظ أنَّ تراسل لغة الشعر مع فن الموسيقا والغناء والرقص هو لإحداث الأثر الحركي في القصيدة؛ فالشاعر بالمقتطفات الشعريَّة الغنائيَّة يمنح القصيدة إيقاعاً مزدوجاً: إيقاعاً صوتيًّا منبعثاً عن طريق حركة القوافي وتناغمها مع المتجانسات الصوتيَّة ضمن النسق الفني وبعدها التأثيري؛ وهذا ما يؤكِّد اختلاف وجهة القصيدة المعاصرة؛ فاعتمدت الموسيقا الشعوريَّة رديفاً للموسيقى الصوتيَّة؛ ومن هنا يختلف عمل الموسيقا عن عمل الشاعر؛ "إذ يعمل الموسيقي بنغمات تتقدَّم إليه في حالة طليقة يستطيع تركيبها فيما بينها دون تحديد في حين أنَّ الشعر يعمق بنغمات موضوعيَّة في إطار الألفاظ ومحدودة بهذه الألفاظ"[2].

وهذا يؤكد أهميَّة هذه الفنون في لغة الشعر؛ ومن هنا فقد أولت الشاعر بشرى البستاني أهميَّة خاصَّة بهذه الفنون جميعها في لغتها الشعريَّة؛ لتخلق منها لغة بصريَّة إيقاعيَّة جماليَّة؛ تعتني بالجماليّ بوصفه إيقاعاً حركيًّا مؤثراً في إحداث الأثر النفسي الشعوريّ المطلوب؛ فهي لا تريد للقصدة أن تتنازل عن شعريتها الكثيفة المتوقدة لصالح المحمول الوثائقي، لا تريد للجماليّ أن ينحني لتمرّ فوقه عربات اللحظة الظرفية بضجيجها العالي الذي يخنق الروح، ويطفئ همس الجوارح وإيقاعها الحي"[3]. إنها تريد للقصيدة أن تحيا من إيقاعاتها الداخليَّة، وتتنفس روح الإيقاع من الداخل قبل أن يطفو إلى الخارج؛ ومن هنا سندرس تراسل لغتها مع هذه الفنون رغم تلاحمها كلاًّ على حدة لنبيِّن مصدرها الإبداعيّ.

أ- التراسل مع فن الموسيقا:

إنَّ فن الموسيقا يُعَدُّ أقرب الفنون إلى لغة الشعر، من حيث ارتباط الشعر بالموسيقا الداخليَّة والخارجيَّة التي تنمي حركيَّة الإيقاع في بنية القصيدة؛ ومن هنا كانَ الانفتاح على الموسيقا في شعر الرمزيين أساسيًّا، فالنغم – عندهم- أساس الموسيقا ومفتاحها، والنفس تمتلئ أولاً بمناخ موسيقيّ، أمَّا الأفكار فما تأتي إلاَّ نتيجة للإيقاع"[4]. ولعلَّ تحايث فن الشعر مع فن الموسيقا في التعبير عن المشاعر الداخلية أو الإيقاعات الشعوريَّة لدى المبدع جعلهما فنين متداخلين؛ أو لنقل متجانسين؛ لإحداث الأثر النفسي المطلوب في المتلقي؛ يقول جان برتليمي: "الواقع أنَّ مجال الشعر ومجال الموسيقا متميزان أحدهما عن الآخر، ولا يوجد بينهما إلاَّ التجانس؛ ولاشكَّ أنَّ الشاعر يمتلك عدداً من (الرنين) الرقيق للغاية والمتنوِّع للغاية؛ ولكن هناك فرقاً بين هذا وبين النغمات الموسيقيَّة بما فيها من ارتفاعات وانخفاضات

---

(1) البستاني، بشرى، 2011- في الريادة والفن، ص 120.

(2) برتليمي، جان، 1970- بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، مطبعة نهضة مصر، ص 275.

(3) العلاّق، علي جعفر، 2010- من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ؛ فضاءات، ص 29.

(4) الموسى، خليل، 2010- آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 97.

وتواترات تستخدمها الموسيقا، ذلك أنّ الشعر يرتبط باللغة، وهذه اللذة التي نحصل عليها والتي تعتبر اللغة أداتها؛ ومن هنا نلاحظ أنّه في حين أنّ مادة الموسيقا هي النغمات تكون مادة الشعر هي الألفاظ[1].

وإنّ الشعر باعتماده الموسيقا الداخليّة الأرضيّة الخصبة في تنغيم مشاعره، وهندستها شعوريًا فإنّ ما يحقّق للشعر هذه القدرة الجماليّة هذا التدفق الإيقاعي المنبعث من خلال رنين الكلمات وتنغيمها؛ "فإذا كانت الموسيقا لا تملك سوى الصوت، والصوت لا يملك التعبير عن الذاتي، أو تمثيل المعاني بوضوح عيني تجسيدي، فإنّ الكلمات تملك الإبانة عن الذات، والتعبير عن الداخل، ومن ثم فهي – في الشعر– تساند الموسيقى للتعبير عن "موضوعيّة" الخلجات والمشاعر، بل تستوعب الكلمات؛ لذلك ما في الخارج بسبب خلوصه وتحرره من تجريديّة الموسيقى"[2]. وهذا دليل على "أنّ التنغيم الصوتيّ للكلمات يمنحها معاني إضافيّة، وكأنّه – بذلك– يختزل سرداً توضيحيًا لـه خاطره؛ أو يجتزئ تفصيلات تذهب بكافة الأداء، وكأنّ هذا التنغيم إيقاع دلاليّ يكتنز دلالات كثيرة؛ وكأنّه يُنَقّي الكلمات من رذاذات كلماتٍ أخرى فهو أشبه بتقطير إيحائي، يعتصر توفزات الشعور وتوترات النفس"[3].

ولعلّ أبرز ما يميّز النصّ الشعريّ المتميّز هو تفاعل إيقاعاته الصوتيّة (رنينه الصوتي) مع بواطنه ومعطياته الشعوريّة؛ وكلما ازداد التلاحم والتجانس بينهما كلما ازدادت حركيّة القصيدة؛ ومحفّزاتها الإيقاعيّة الدلاليّة؛ ذلك: "أنّ إيقاع النصّ الشعريّ يتجلّى في تحقيق الانسجام بين ما يحسُّ به الشاعر، وما يُقَدِّمه من علاقات لغويّة تنبثق من خيال الشاعر المبدع للصورة الكليّة في النصّ الشعريّ"[4]. والإيقاع – على هذا الأساس– "ليس مادة، وإنما هو شعور أو إحساس تُجَسِّمه المادة التي يرد فيها أو تشتمل عليه، ومن ثم يصبح الإيقاع هو القالب للحركة اللفظيّة والصوتيّة والجسديّة.. ومن هنا تختلف جماليّة النصّ من خلال إيقاعاته؛ إذ إنّ الإيقاع يطرح أبعاداً دلاليّة وجماليات متنوّعة تختلف من نصٍّ إلى نصٍّ آخر، بل وتختلف مع النصّ ذاته باختلاف حالة النطق، واختلاف حالة التنوّع الصوتي والتمثل الدرامي لمضمونية النصّ مع الذات المرسلة أو المستقبلة"[5].

وهذا دليل أنّ تراسل لغة الشعر مع الموسيقا هو تراسل تجانسي امتزاجي متوافق ومتضافر؛ يؤدي دوره في النصّ كلّه: "على جميع مستوياته التركيبيّة من لغة ودلالة وتركيب، حيث تؤدّي الجمل القصيرة دوراً مع البنى الصوتيّة من جناس صوتي وخلافه، لإحداث تشكيلاتها الإيقاعيّة؛ والجناس الصوتيّ

(1) برتليمي، جان، 1970– بحث في علم الجمال، ص 275.

(2) عيد، رجاء، 1995– القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 30.

(3) المرجع نفسه، ص 30.

(4) ترمانيني، خلود، 2004– الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 281.

(5) الضبع، محمود، 2003– تشكلات الشعريّة الروائيّة، ص 330– 331.

بنوعيه يحدث جرساً إيقاعيًا وصوتيًا، يتزامن مع بنية الخطاب ويتناسب والدلالات الشعوريَّة والمضمونيَّة التي يحملها النص"[1].

ومن هنا، فقد وعت البستاني بالدور الفني المنوط بالموسيقا الشعريَّة في تحفيز لغة الشعر؛ من حيث اهتمامها بالموسيقا الداخليَّة والخارجيَّة؛ أيّ اهتمامها بالإيقاعين (الداخلي والخارجي)؛ من حيث "انتظام الألوان، وتراسل الحواس، وإيقاع الكتابة، والبياض الطباعي، والبناء التشكيلي الهندسي للقصيدة (الذي أصبح للمبدع دور فيه)... إلخ. إنَّ هذه المكوِّنات – بجانب الإيقاع الخارجي- هي التي تمثل البنية الإيقاعيَّة العميقة والداخليَّة في النصّ الأدبي (الروائي- الشعري- القصصي)؛ حيث يصبح الإيقاع هنا حالة موازية للحالة التي يحدثها الوزن في الشعر، بل يتعدَّى الأمر ذلك، فتصبح الحالة الإيقاعيَّة تناسقاً وتواصلاً بين بنية الشكل وبنية المضمون؛ وهو ما اصطلحنا على تسميته "بالإيقاع النغمي"، وهو الذي ينتج عن النبر والتنغيم المتفق عليهما بين متكلمي لغة ما، وهو إيقاع داخليّ يحقق التناغم الصوتي في ذائقة المتلقي، ويخلق موسيقيَّة ما، ويُعَدُّ التماثل النبري على مستوى الكلمة والجملة، هو التشكل والتشكيل الإيقاعي في السرد الشعريّ والقصصي والروائي؛ حيث يمكن أن يهيمن مقطع من نوع ما على النص"[2].

وما يلفت الانتباه – في لغة البستاني الشعريَّة- سعيها الدائب إلى الاهتمام بالموسيقا الداخليَّة/ والخارجيَّة، لتخلق إيقاعها الشعريّ المتنامي؛ لتقتنص من الموسيقى لغة الإيقاع والتردد النغمي؛ وهذا ما دفعها إلى عنونة إحدى قصائدها بلفظة [موسيقى]، تدليلاً على اهتمامها بهذا الجانب الفني الذي يغني لغتها الشعريَّة؛ كما في قولها:

"فجأةً يَسقُطُ الثلجُ في الصالةِ المُقفَلَةْ..
فجأةً تتداعى الغيومُ،
تسدُّ النوافذَ،
لحنٌ أخيرٌ يرفُّ على الشُرَفِ المطفأة..
أمدُّ ذراعيّ
أمْسِكُ ما يتناثرُ من ندفِ النَّغَمِ
الشمسُ تومضُ،
تنفتحُ النافذةْ...

(1) المرجع نفسه، ص 331.

(2) المرجع نفسه، ص 331.

فجأةً...

وترفُّ البلابل،

يهدرُ موجٌ عصيٌّ،

وتهفو الغصونُ،

تغادرُ روحي قضبانها

فجأةً،

يتداخلُ بحرٌ بأفقٍ،

وأرضٍ بنهرٍ

تدورُ الصحارى،

وأصعدُ،

أصعدُ،

حتّى التلاشي"(1).

لابُدَّ أن نشير في البداية إلى أنّ تراسل لغة الشعر – عند البستاني- مع الموسيقا يتبدّى في الهندسة الصوتيّة الموسيقيّة من خلال النغمات التجنيسيّة الصوتيّة التي تخلقها على مستوى القوافي والمتجاورات الصوتيّة المنسجمة إيقاعيًا، والموازنة صوتيًا؛ لدرجة تشعر القارئ حيالها بإيقاعها الداخلي وموسيقاها الصوتيّة المتناغمة؛ وعلى هذا الأساس: "تبدو العلاقة وثيقة بين الإيقاع في الشعر والموسيقا في النغم، ذلك أنّ اللغة الشعريّة تعتمد على النغم الذي يتغلغل في نفوسنا إلى نقاط عميقة، لا تتوصَّل إليها الكلمات مجرَّدة من صفاتها الموسيقيّة الموحية. والشعر شأنه شأن أيّة خبرة إنسانيّة عميقة يبدو عنصراً أصيلاً اختزنته المشاعر الإنسانيّة؛ ومن هنا تتضمن أحاسيس الشاعر النغمات كافة التي ترسم بناء النصّ الشعريّ عبر عمليات التداعي والترابط فيما بين العناصر اللغويّة. وعلى هذا الأساس، يجب أنْ نُعَلِّق الأهمية القصوى على التربية الموسيقيّة التي تُهَذِّب النفس، لأنها تنفذ إلى أعماقها، وتستحوذ عليها بقوة كبيرة"(2).

وهذا التلاحم بين الموسيقا ولغة الشعر هو تلاحم إبداعي ينبثق من بنية النصّ وهندسته الصوتيّة، وهذا ما نلحظه في المقبوس الشعريّ، إذ اعتمدت البستاني على الموسيقا الصوتيّة في تكثيف ايحاءات الجملة الشعريّة من خلال حسن اختيارها الكلمات المنسجمة في نسقها الشعريّ الإيقاعي

(1) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حواء، ص 7- 8.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 11.

المناسب من جهة؛ وتشكيلها الصوتي/ البصري أو ما يسمى بـ [الموسيقا التصويريّة]، وهندستها الكلمات بصريًا بموجات صوتيّة تتراوح بين القصر والطول من جهة أخرى؛ لتحقيق النغم الموسيقي على شاكلة الموسيقا في نغماتها المتصاعدة/ والمنخفضة؛ تبعاً لنوع النغمة واستطالتها وقصرها الصوتي على شاكلة قولها: 'تدور الصحارى/ وأصعدُ/ أصعدُ/ حتّى التلاشي'؛ إنَّ اهتمام الشاعرة بهذا التموُّج في التشكيل السطريّ، يؤكد اهتمامها بالموسيقا الداخليّة؛ لبث شحناتها الانفعاليّة على جرعات أو إيقاعات نفسيّة تتمثل لغويًا؛ بالموسيقا البصريّة؛ وهذا يؤكد 'اهتمام الشاعر المعاصر بخلق المفاجآت والصدمات بواسطة الإيقاع المتولّد عن استجابات النفس، وهذا ما يجعل المتلقي في وضعية انتظار الجديد على مستوى التشكيل الصوتي والموسيقي المتناسب مع الحالات النفسيّة/ المتوّجة للشاعر؛ وهنا تتجلّى قدرة الشاعر الإبداعيّة في السيطرة على وضع الكلمات في أفضل نسق يساوي تماماً الحالة الشعوريّة التي يشكلها من خلال الكلمة التي اكتسبت وضعها داخل السياق'[1]. وعلى هذا استطاعت البستاني أن تخلق إيقاعاتها وموسيقاها الداخلية من خلال حسن مجانستها الصوتيّة، كما في قولها: [المُقْفَلَةْ- المُطْفَأةْ]؛ وهذا يدلنا أنَّ البستاني تُركّز على الموسيقى الداخليّة شأنها في ذلك شأن اهتمامها بالموسيقى الخارجيّة؛ مما يجعل قصائدها مُوَقَّعة بإيقاعات صوتيّة منسجمة ترقى فيها أعلى المستويات من الإثارة والحركية والتركيز والإحكام الإيقاعي المموسق مع نبض مشاعرها وإحساسها العاطفي؛ وهذا يدلنا: "أنَّ اختيار الكلمات نفسيًا وموسيقيًا وتفجير طاقاتها الإيحائيّة والدلاليّة وربطها بأخوتها في تناسب وانسجام زمني يضفي عليها تناسباً إيقاعيًا قد يتغيّر من وضعية إلى أخرى دون الحاجة إلى التزام وضعيّة واحدة كما حدث في شعرنا القديم والكلاسيكي. ومن هنا أدرك الشاعر المعاصر أنَّ الكلمة تفقد شخصيتها المستقّلة عندما تدخل في انتظام مع كلمات أخرى، وتتعدّد معانيها ودلالاتها كلّما تعدّدت سياقاتها، ومن هنا، المتلقي لا يتلقّى الكلمات الشعريّة كأصوات كما يتلقى الأصوات الموسيقيّة؛ بل يتلقاها أيضاً للدلالات؛ وهذا ما يؤثر في عمليّة التلقي، وفي تاريخ التلقي للكلمات وفي دلالاتها'[2].

وثمّة اهتمام بالغ بالموسيقا الصوتيّة - عند البستاني- يتبدّى في التدوير المقطعي؛ إذ تسعى فيه البستاني إلى تحقيق دورة إيقاعيّة متكاملة تشي بالتلاحم المقطعي والانسجام النصّيّ؛ وهذا يدلنا أنَّ ظاهرة التدوير ظاهرة صوتيّة إيقاعيّة منسجمة تشبه الدورة الإيقاعيّة في الموسيقا؛ إذ 'يعتبر التدوير" بحثٌ عن حريّة الشاعر في بناء نصّه، حيث يضفي جماليّات على النموذج الشعريّ الحديث؛ إذ يُنَظّم توزيع المضامين بشكل يثير القارئ إلى جانب تحريره من قيد القافية الموجدة؛ ومن جهة أخرى تتماشى هذه الظاهرة مع

(1) عبو، عبد القار، 2007- فلسفة الجمال في فضاء الشعريّة العربيّة المعاصرة؛ ص 144.
(2) المرجع نفسه، ص 144.

المنحى الدرامي، لأنّه يستوعب التناقضات، فيجمع التدوير بين حالات متفارقة، كما يحوي تقنيات الحوار، وهي ظاهرة تستوعب عناصر الصورة الشعريّة، ولها علاقة بالإيقاع الشعريّ، كما لها علاقة بالدلالة"[1]. وهذا دليل "أنّ التدوير الأصيل حاجة تعبيريّة وموسيقيّة لتحقيق إيقاع التجربة بكل أبعادها الفكريّة والسيكولوجيّة من جهة، وللإشارة إلى حركتها ومسار الحركة هذه من جهة أخرى"[2]. وقد تأثرت البستاني بهذه التقنية التشكيليّة، نظراً لتأثرها بالموسيقا من خلال دائريّة الحركة الإيقاعية، أو الدورة الإيقاعية (اللازمة الإيقاعية) التي تتردد بعد كل دورة موسيقية؛ للإحساس بالتناغم والانتظام الإيقاعي على شاكلة قولها:

"مائدةُ المسكِ تدورْ..
نامَتْ أقمارُ الغاباتْ
فوقَ ذراعيَّ
هديلُ الحلمِ يناولُ كأسكَ خَمْرَ النايِ
الصبِّ على عزفِ سنابلِ قلبي
خذني قبلَ ولوجِ الخيطِ الأبيضِ في المسكْ
كي يشهدَ ذاكَ الليلُ..
خلاصي..!"[3].

بدايةً؛ نشير إلى أنّ تراسل لغة الشعر – عند البستاني- مع الموسيقا يكمن في التناسب الصوتيّ الذي تحققه تقنية "التدوير"؛ إذ تضفي عليها البستاني منحًى إيقاعيًا منسجماً في تحريك وحداتها الإيقاعيّة، وهذا دليل وعيها التام بهذه التقنيّة في إضفاء وتيرة نسقيّة منسجمة تعزّز إيقاعيها الداخلي والخارجي؛ ولمّا أدرك الشاعر المعاصر أنّ لغته تختلف عن لغة الأولين من حيث دلالاتها ومعانيها النفسيّة انطلق للتعبير عن حالاته النفسيّة التي لن تكون بأيّ حالٍ من الأحوال هي حالات السابقين الشعراء الجاهليين وغيرهم، مما جعله يصدر إيقاعات تختلف تماماً عن إيقاعاتهم، فلغته لها موسيقاها، وبالتالي لا يمكنه أن يرتبط بأيّ شكل من الأشكال بإيقاع الآخرين"[4].

(1) يحياوي، راوية، 2008- شعر أدونيس (البنية/ والدلالة)، ص 308.
(2) انظر الكبيسي، طراد، 1973- الغابة والفصول، دار الرشيد، بغداد، ص 99. وانظر الدوخي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعري في القصيدة العربيّة المعاصرة، ص 111.
(3) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 62.
(4) عبو، عبد القار، 2007- فلسفة الجمال في فضاء الشعريّة العربيّة المعاصرة؛ ص 145.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ الشاعرة اعتمدت تقنيَّة "التدوير الإيقاعي" في خلق وحدة إيقاعيَّة منسجمة، تتمثَّل في التدوير البارز في قولها: [هديلُ الحلم يناولُ كأسك خَمْرَ الناي الصبِّ على عزف سنابل قلبي.... خذني قبل ولوجِ الخيطِ الأبيض في المسك، كي يشهدَ ذاك الليلُ خلاصي]؛ إنَّ تقنيَّة التدوير منحت النسق الشعريّ تتابعاً متواصلاً في الحركة الإيقاعيَّة، نظراً إلى نفثها الشعوريّ المتواصل بحرقة شعوريَّة رومانسيَّة؛ وهذا دليل أنَّ التدوير يلغي الوقفة فتتحول عدة أسطر شعريَّة مدورة إلى سطر شعريّ واحد، فيضمن النفس الطويل، ووحدة المقطع، ثم وحدة القصيدة، كاملة"[1]. ومن هنا نستطيع القول: "إنَّ القصيدة – بوجه عام- لا تصل إلى غور مقصودها إلاَّ بالسير في متعرجات دائريَّة، ولا تتبع خطَّاً مستقيماً حتى لا تتعرَّ لخطورة المباشرة، ومزالق اللغة المُسَطَّحة؛ ومن هنا؛ فلابُدَّ أن نتفاعل مع اللغة بمخاتلة ومناورة لنستكشف وراء سطحها الساكن ما يمور تحته من مسالك غير مطروقة أو غاباتٍ خبئية"[2].

وإنَّ تراسل لغة الشعر مع الموسيقا – في قصائد البستاني- يتبدَّى في تنظيمها الأنساق اللغويَّة؛ بتقنيات منسجمة لا تخلو من إيقاعي الطباق والتجنيس الصوتي على شاكلة قولها:

"سيِّدتي....
يبستْ كلُّ حماماِ الدوحِ
على الأغصانْ...
وأنا أسمعُ صوتَكِ يعطيني الشارَةَ
أبصرُ زحفَ الثعبانِ على صخرِ العمرِ
فألمحُ خلفكِ سيِّدتي
قوسٌ من نارٍ يخرقُ ظهري
أتلَفَّتُ أبصرُ في الإعصارِ أعنَّةَ خيلٍ تجري..
وأرى عينيكَ على برجِ النارْ
ترقبُ ما تركتهُ الريحُ على الأشجار"[3].

بدايةً، نشير إلى أنَّ البستاني تملك حساسيَّة صوتيَّة (موسيقيَّة) فائقة في تنظيم الأنساق اللغويَّة بمتجانسات صوتيَّة، تؤكد ولعها بالموسيقا الصوتيَّة؛ ولا نبالغ إذا قلنا: تؤكِّد عشقها للموسيقا بإيقاعاتها الشعوريَّة الداخليَّة؛ وتنظيمها لأنساق الجمل والكلمات في موضعها النسقي الإيقاعي الملائم والمنسجم

(1) يحياوي، راوية، 2008- شعر أدونيس (البنية/ والدلالة)، ص 307.
(2) عيد، رجاء، 1995- القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 88.
(3) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حواء، ص 68.

ووقع إحساساتها الشعوريَّة الداخليَّة، وتنظيمها لأنساق الجمل والكلمات في موضعها النسقي الإيقاعي الملائم والمنسجم ووقع إحساساتها الشعوريَّة الداخليَّة، وهذا يدلنا على أنَّ الإيقاع يصدر من الذات الشاعرة لا من عناصر خارجيَّة، وهذا الإيقاع يتجلَّى في تفاعل العناصر اللغويَّة وتلاحمها بطريقة يصعب معها إقحام أيّ عنصر جديد أو استبدال عنصر بآخر. وبذلك يغدو الشعر الحقيقي قطعة موسيقيَّة خالصة"[1].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تستغلُّ إمكانياتها الصوتيَّة كلَّها في خلق الأنساق اللغويَّة المتآلفة إيقاعيًّا من خلال المترادفات الصوتيَّة المتجانسة: [ظهري= تجري] و[الإعصارْ- النارْ- الأشجار]؛ ناهيك عن اعتمادها الإيقاعات الصوتيَّة المنبعثة من الأنساق اللغويَّة المضافة التي تخلق وترها وتنغيمها الإيقاعي وفق الحركات والتحولات المضافة التاليَّة [حمامات الدوح- صخرِ العمر- برج النار]؛ و[على الأشجار- على الأغصان- في الإعصار]؛ وإنَّ الحساسيَّة المبدعة التي تملكها البستاني تجعل من إيقاعاتها الصوتيَّة إيقاعات موسيقيَّة تصويريَّة، منبعثة من أصدائها الداخليَّة؛ وهذا دليل: "أنَّ الشاعر المبدع يجعل من اللغة نغماً منسجماً لا قرين له خارج الشعر، وهذا يُوحي بأنَّ الإيقاع في الشعر سرٌّ من أسرار اللغة يقوم على الانسجام الراخم بين الذات الشاعرة والكون. وهو يحقق جانبه الموسيقي من داخل النصّ الشعريّ عن طريق تناغم اللغة الراقصة على أنغام الشعر"[2].

وكما تعمد البستاني إلى خلق المؤتلفات اللغويَّة تعمد كذلك إلى تكثيف المتضادات؛ لخلق أنغام لغويَّة متجانسة؛ معتمدة إيقاعيّ [التناغم/ والتنافر]؛ لخلق مزاوجات صوتيَّة منسجمة تثير القارئ، بأنغامها المتفاعلة على مستوى التجاذب والتباعد النسقي، على شاكلة قولها:

"سيِّدتي..
سنبلةٌ مجروحةٌ، ونبعْ
وزهرةٌ عاشقةٌ، وشمعْ..
يبحثُ في اشتغاله عن غيمةٍ،
عن خيمةٍ وجنَّةٍ
يبحثُ عن هزيمةٍ تكسرُ طوقَ نصرهِ،
عن ساعدٍ يضمُّهُ
عن شفةٍ تبوحْ..

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 10- 11.
(2) المرجع نفسه، ص 11- 12.

سيِّدتي..

هذا أوانُ القطفْ

تنزلقُ الأقمارُ عن ردنيكِ

فالتفّي على ذراعي

نهراً وأبجديَّة

وكرمةً طريَّةْ

تأخذها مني العناقيدُ إلى المنابع القصيةْ..

سيِّدتي

نامي على ذراعي..

في الرقصةِ العصيَّةْ[1].

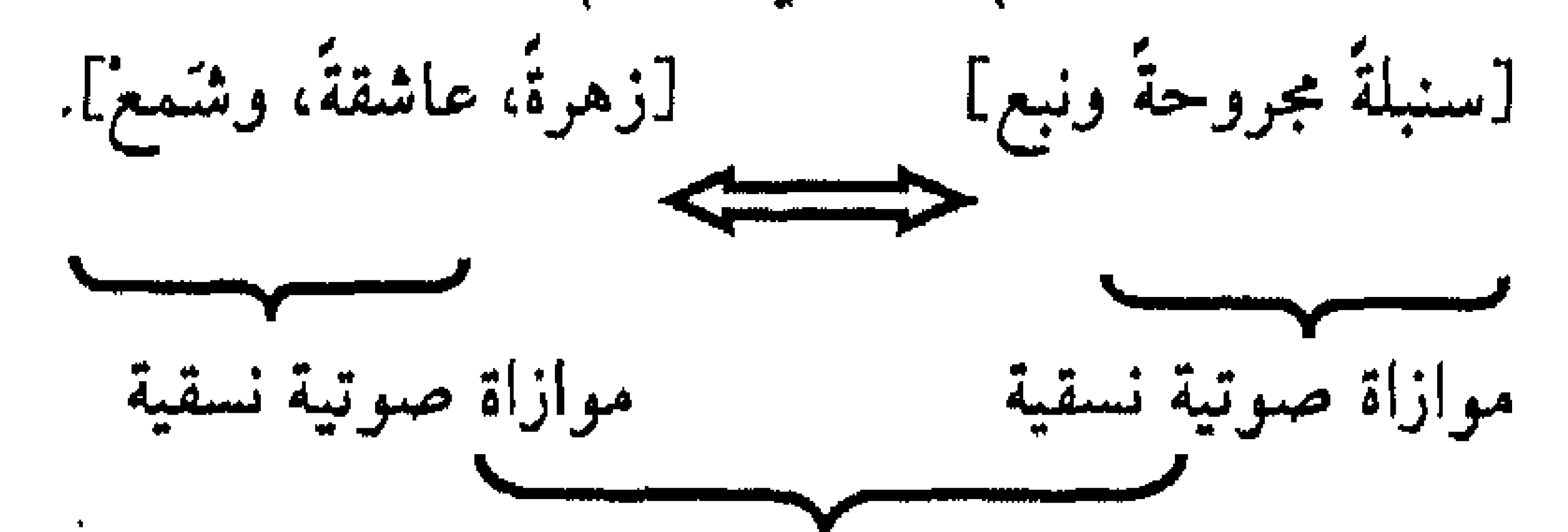
بدايةً؛ نشير إلى أنَّ تراسل لغة الشعر – عند البستاني- مع الموسيقا يتبدَّى في خلق المتناغمات الصوتيَّة عبر إيقاعي التجاذب والتنافر بين الأصوات اللغويَّة؛ والمتنافرات النسقيَّة؛ التي تتبدَّى في المزاوجة بين المتضادات والمتنافرات من جهة، والمتماثلات أو المتجانسات من جهة ثانية؛ لخلق التلاحم النغمي بين الأنساق اللغويَّة؛ بتتابع نسقي يفضي إلى الهندسة الصوتيَّة المحكمة والتناغم الصوتي؛ وهذا دليل أنَّ الشاعر المبدع يَتَلَمَّس الخيط الخفي الذي يربط بين المتباينات، مفجراً بذلك إيقاعات خاصَّة، تتحقق عن طريق التناقض اللفظي، فالجملة الصوتيَّة بما تتضمَّنه من عناصر الانسجام والتوافق بين الحروف أو التباعد بين مخارجها يفرضها الاستخدام والقصد الدلاليّ، تتعدَّى الإطار المحدَّد لها في اللغة، لتصبح ذات أثر مهم في إضفاء جماليَّات صوتيَّة على التعبير أنغاماً متداخلة، فيتجلَّى بذلك التأثير الصوتي من خلال التناغم الحاصل بين منطق اللغة، والإبداع اللغويّ الخاص[2].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد المتناغمات الصوتيَّة، أو المتجانسات الصوتيَّة، لخلق التضافر والتناغم والتناسب الصوتي عبر المجانسات الصوتيَّة التالية: [نبع شمع]؛ و[أبجديَّة طريَّةْ]، و[القصة العصيَّةْ]؛ ناهيك عن إيقاع المتماثلات أو المتضافرات الصوتيَّة عبر حركة الكسر أو الإضافة؛ كما تعتمد المتنافرات أو المتضادات التي تلوِّن النسق الشعريّ بالانزياح الصوتي؛ أو ما يسمى النوسة الصوتيَّة، لتكسر حاجز رتابة الإيقاع بهذه الانزلاقة الصوتيَّة عبر المخالفة أو التنافر الصوتي كما في قولها: [خيمةٍ/ جنَّة]، و[ساعدٍ يضمُّهُ]/ شفةٍ تَبُوحْ]، وهذه لحظة –كذلك- في غلبة

(1) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حواء، ص 60- 61.

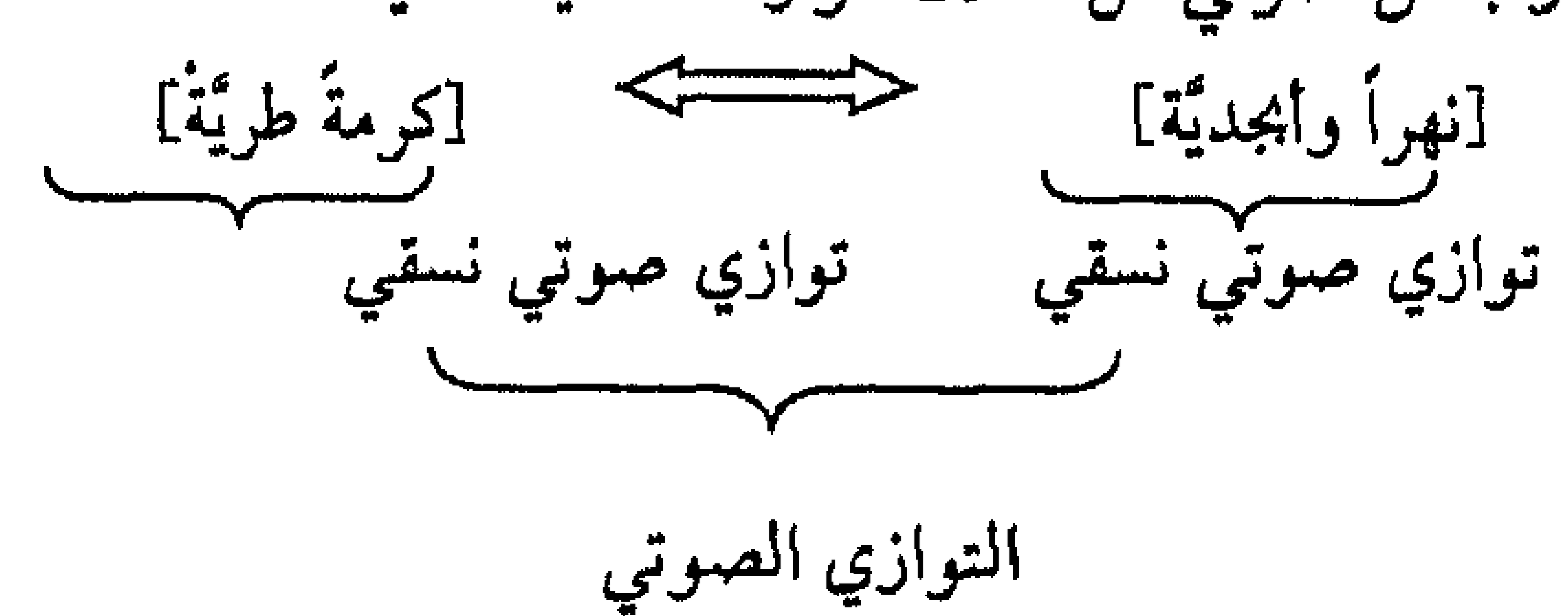
(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 61.

الأصوات المتناغمة على المتنافرة، وهذه الغلبة ما أتت عن عَبَث، وإنما جاءت لخلق التموجات الصوتية التي تناسب الإيقاعات النفسية الشعوريَّة التي تعتصر كيانها الباطني؛ وهذه الإيقاعات المتناغمة هي التي تؤدي إلى خلق نوسة إيقاعيَّة صوتيَّة؛ تتماوج فيها الأصوات بأنغام متنافرة، لتخلق تعرجات صوتيَّة تواشك انسكارات الذات؛ وتطلعاتها وتأملاتها وترسيمها الشعوريّ الداخلي؛ وهنا تعتمد الشاعرة حركات التنوين؛ لخلق النغم الصوتي الملائم عبر الموازاة النسقية التالية:



التوازي النسقي الصوتي

إنَّ هذا التوازن الصوتيّ النسقي يؤدي إلى تحقيق درجة من التناغم الصوتي عبر الموازاة النسقيَّة الصوتيَّة التي تنسجم مع الإيقاع الشعوريّ الداخلي؛ وهذا دليل اعتماد البستاني خبرتها الفنيَّة الإبداعيَّة وحساسيتها الإيقاعيَّة النابعة من نفس مشبعة بالإحساس الموسيقي في ترسيم الأنساق الشعريَّة وتشكيلها بتناغم وتجانس صوتيّ من خلال الموازاة النسقية التالية:



التوازي الصوتي

وهنا نلحظ المتجانسات الصوتيَّة التركيبة المتوازية التي تزيد حركيَّة الجمل وإيقاعاتها الصوتيَّة المتناغمة؛ لتجذب المتلقي إلى دائرتها الإبداعيَّة؛ حيث أنَّ المتلقي يعايش التجربة الشعريَّة فيدخل في علاقات جماليَّة متناغمة ومنسجمة، مما يُحْدِث أثراً جماليًّا خاصًّا لا يلبث أن يتحوَّل إلى إحساس بالارتياح ناجم عن تمثُّل الحركة الإيقاعيَّة التي تصدر عن النصّ الشعريّ، وهذا يعيد التوازن إلى المتلقي، حيث يتحقق التأثير العقلي والنفسي والجمالي من خلال نقل الفكرة إلى العقل، وبعث السرور في النفس، وهنا تتفتَّح أزاهيرُ الشعر، وتتحرك إيقاعاته في جوٍّ من الجلال الأخاذ الذي يلج حنايا القلب دون عناء[1]. وهذا ما استطاعت البستاني أن تحققه في قصائدها من إيقاعات موسيقيَّة تطرب لها قلوب السامعين إثر تلقي نصوصها الشعريَّة التي تصل ذروة في الإثارة الإيقاعيَّة واللذة الانسيابيَّة الموسيقيَّة

(1) المرجع نفسه، ص 40.

الرخيمة. ومن هنا؛ فإنَّ "القارئ للشعر المعاصر الحداثي يستشف تلك التوقيعات النفسيَّة التي تنفذ إلى صميم المتلقي، محدثة اهتزازاً في تقبُّل هذا الشعر والتناغم معه في تذوق يحيط بكليَّة النصّ الشعريّ صورة وخيالاً ودلالات وتشكيلاً خطيًّا... ما يُسَجِّله القارئ هو الحريَّة المطلقة التي يملكها الشاعر في تشكيل نصّه الشعريّ، فهو الوحيد الذي يُحَدِّد متى ينتهي السطر الشعريّ، مما يجعل المتلقي في حالة عدم توقُّع وفي حالة توقُّع"[1].

وثمَّة شكل من أشكال تراسل لغة الشعر – عند البستاني- يتبدَّى في هندسة القصيدة؛ وتنظيم القوافي وتوزيعها بإيقاع صوتي متناغم؛ وهذا دليل: أنَّ القدرة على هندسة بناء العمل الشعريّ له من القيمة ما للقدرة على صياغة مضامين قيّمة إلاَّ أنَّ الدراسات كانت واسعة أكثر في تناول المضامين ومع جهود بعض الباحثين توصلنا إلى أنَّ القصيدة مثلما لها من اللغة والصورة والإيقاع؛ لها من هندسة بناء"[2].

لقد لفتت انتباهنا البستاني إلى حيثياتها البنائيَّة في تشكيل القصيدة وبنائها بأسلوب تشكيلي يعتمد الإيقاعين البصريّ والموسيقي الصوتي؛ كما في قولها:

"لماذا تأخَّرْتِ هذا الصباحْ...
مكتبٌ مُقْفَلٌ،
وندى فوقَ وردِ الجراحْ...
وخُطَى تتفَقَّدُ طلاَّبَها دمعةً
دمعةً.
وتسائِلُ حيرتهم بحنانْ...
صعبةٌ هذه الأسئلة....؟
فيجيبُ زميلٌ لها:
إنَّهُ عسرُ هذا الزمانْ...!
طلقةٌ أم شظيَّةْ
وقُبَعَةٌ همجيَّةْ....
لَمْ تجِدْ برهةً لتسائِلَ كفَّ الجناةِ
وغابتْ على أذرعِ الطيرِ

(1) عبو، عبد القار، 2007- فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة؛ ص 145.
(2) يحياوي، راوية، 2008- شعر أدونيس (البنية/ والدلالة)، ص 316.

يحملنها بعبير الشهادةِ

باسمةً

هادئةً

أصابعُها عضّةٌ

تتقاطرُ أسئلةٌ من دماءْ

وخلفَ النوافذِ طفلٌ يُسَائِلُ:

ماما...

لماذا تأخرتِ هذا المساء"[1].

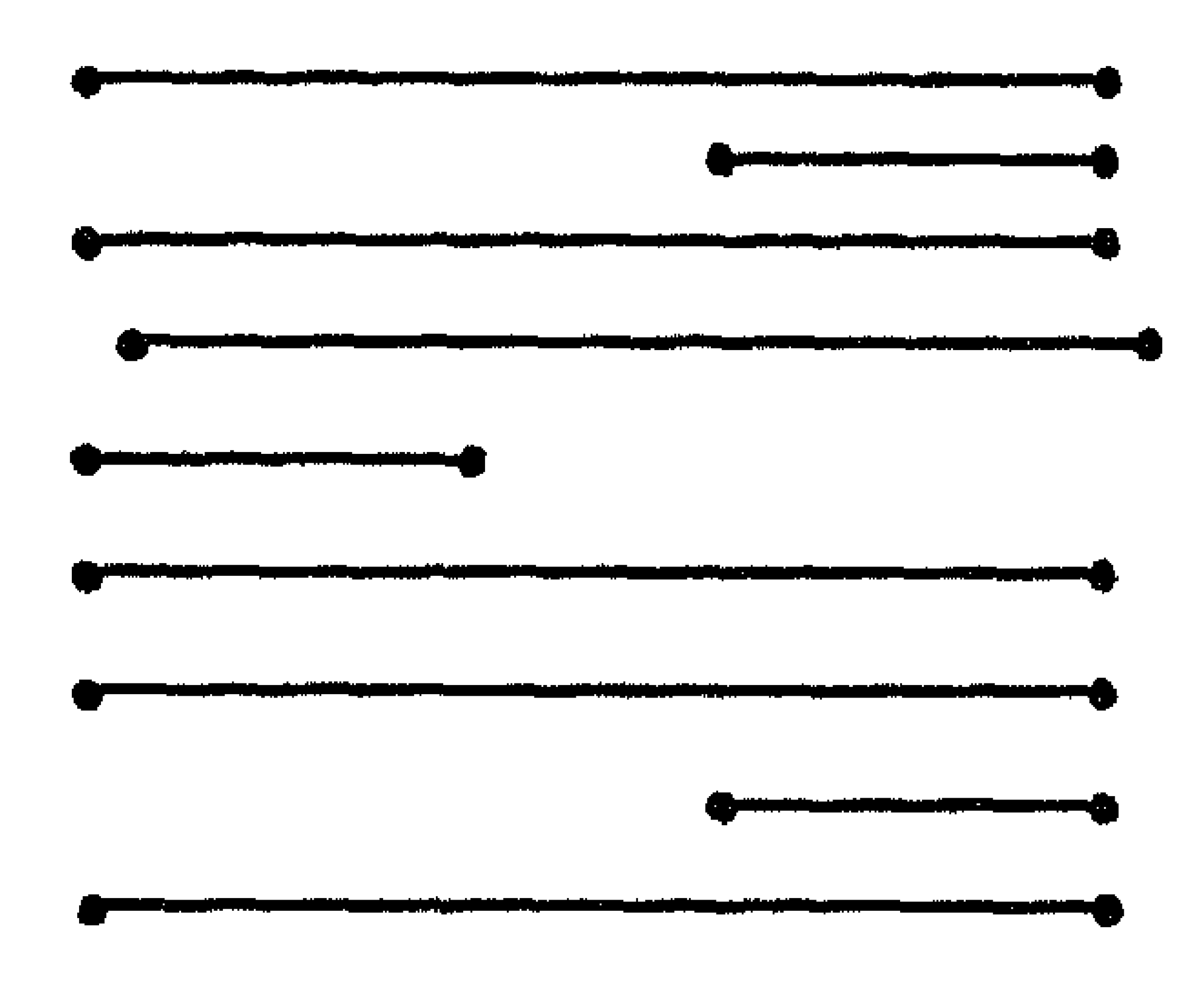
بدايةً؛ نشر إلى أنّ الحساسيّة الشعريّة المرهفة التي تملكها البستاني مَكَّنَتْهَا من توظيف الموسيقا الصوتيّة والبصريّة في هندسة قصائدها، وتشكيلها فضاءً بصريًّا على بياض الصفحة الشعريّة؛ إنْ إيقاعاً موسيقيًّا متناغماً بالمزاوجات الصوتيّة؛ وإنْ إيقاعاً بصريًّا عبر تنسيق الكلمات هندسيًّا وتوزيع البياض والسواد على الصفحة الشعريَّة؛ وهذه القدرة نابعة من حسن توزيع كلماتها، بما يتوافق وإحساسها الشعوريّ، وترسيمها للحدث الشعريّ إيقاعاً بصريًّا وليس إيقاعاً موسيقيًّا فحسب؛ وهذا يدلنا على "أنّ تطوّر القصيدة، كنصٍّ مكتوب، لا يتمُّ معزولاً عن آلياتِ قراءتها، أو بمعزلٍ عنها تماماً، إنّه تطوُّر يشمل جسد النصّ أولاً، يجعله مركز العناية ومسقط الضوء، ويدفع به إلى الصدارة في فعل الكتابة، وفي جهد التلقي على حد سواء. في هذه الحالة ينبثق النصّ، ساطعاً وملموساً، على بياض الورق، أو في عتمته؛ يتمدّد، أو يتقلّص، يلتمُّ على نفسه أو يسترخي، يتلاحم أو يتفتت.. وهكذا تصبح كتلة النصّ، لا صوته فقط، منطلق الدلالة، ومبعث الإيحاءات، أي أنّ الجسد النصّيّ بتموجاته المكانيّة وتمدّده الفيزيائي، هو المعوّل عليه، بالدرجة الأولى، في استنطاق النصّ الشعريّ واستدعاء مكنوناته المختلفة، دون أنْ يعني ذلك إهمال ما يفيض به النصّ من ثراء صوتي يمكن تلمسه في هذه المفصل النصّيّ، أو ذاك"[2].

ومن يتأمّل – في المقبوس الشعريّ- يلحظ هندسة القصيدة، من خلال توزيع الأشطر والكلمات، وكأنّها بهذا التوزيع ترسم لوحة تشكيليّة تزركشها الشاعرة لا باللون، وإنما بنسق الكلمات المتناظرة وهندستها بشكل فني بصريّ جذّاب على بياض الصفحة الشعريّة، ولو تتبعنا الشكل الهندسيّ الفراغي للمقطع الأول لتبدّى لنا أنّ الشاعرة تهندس القصيدة إيقاعاً صوتيًّا وإيقاعيًّا بصريًّا على شاكلة الخطوط الفراغيّة التالية التي تتخذ شكلاً هندسيًّا على بياض الصفحة الشعريّة، كما يلي:

---

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 73- 74.

(2) العلاّق، علي جعفر، 2007- ماهي الغابة فأين الأشجار؛ ص 24- 25.

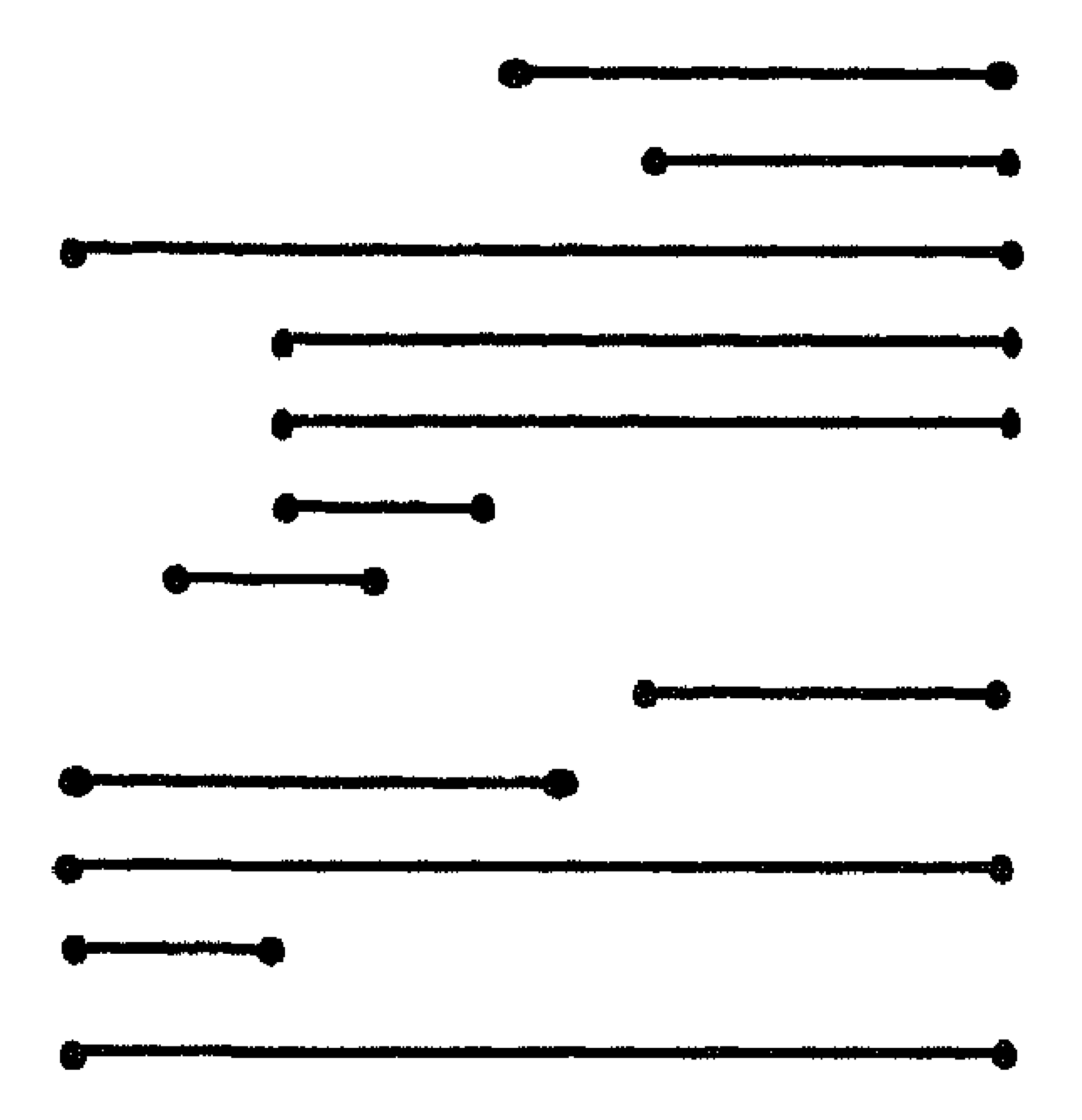


وتبعاً لهذا التنوُّع البصريّ (الموسيقا البصريَّة) في تشكيل القصيدة، تعتمد كذلك التشكيل التشكيل الموسيقي عبر تنويع القوافي: [الصباح = الجراحْ]، و[بجنانْ – الزمانْ]، وخلق حالة من الإيقاع الحركي الصوتي الموسق بتتابع الكلمات صوتيًّا، لتتوافق مع ترتيبها بصريًّان بهندسة صوتيَّة تنسجم فيها الدلالات في إطار التدرج الذي يتتابع بين السؤال والجواب، ولعلَّ هذا الأسلوب في التشكيل الهندسي للقصيدة يعبِّر بالشكل الصوتي البصري عن عمق الدلالات؛ من خلال اقتناص موقف حواري جارٍ بين زميل وزميلته بأسلوب إيحائي شفَّاف يرمي إلى تعرية الواقع وسطوة الزمن العقيم على هذا العالم وتوشيته بالسواد والعقم والأسى والجراح؛ وهنا يتتابع الإيقاع البصريّ بما يناسب الإيقاع الصوتي للكلمات وتوزيعها على الصفحة الشعريَّة؛ لتؤدّي دورها الدلاليّ والبصري والإيقاعي في جذب المتلقي إلى بنية النصّ ومحاورة ظلاله وفراغاته وتوزيع كلماته هندسيًّا؛ لكشف دلالاته ومركزها الإبداعي، وحراكها الإيقاعي إن شكلاً إيقاعيًّا أو فضاءً بصريًّا. وهذا يدلنا على أنَّ "هندسة القصيدة قد تجدَّدت مع الحداثة الشعريَّة، خاصَّة مع ظهور شعر التفعيلة. وفي هذه الجدَّة استمرار للنموذج القديم، ثم ألحقت التغيرات عليه، وأصبحت هندسة القصيدة الحديثة تساهم في إيحاء الدلالة لأنَّ القارئ يُفَاجَأ بفضاء نصّيّ مفتوح فيه تتوزَّع الكلمات وفق تجربة واسعة"[1].

وبتدقيقنا – في المقطع الثاني- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد الإيقاعات البصريَّة/ والصوتيَّة في خلق الانسجام الفنيّ، أو التضافر الفني في تنغيم الحركات الإيقاعيَّة المتماوجة؛ إذ توزِّع الشاعرة الأنساق اللغويَّة بتناظر فنيّ، وشكل هندسي، يتبع الإحساس الشعوريّ الداخلي، لتجتمع في بناء القصيدة ثلاثة إيقاعات متضافرة في خلق هذا النسق المعماري الهندسي المتناغم؛ هي: إيقاع صوتي منبعث من تناظر الكلمات وتجاورها الفني من جهة، وعبر حركة القوافي وتواترها من جهة ثانية؛ وإيقاع بصريّ نابع من توزيع الكلمات بشكل هندسي تناظر على الصفحة الشعريَّة، وإيقاع نفسي نابع من أصداء الذات

(1) يحياوي، راوية، 2008- شعر أدونيس (البنية/ والدلالة)، ص 318.

الداخليّة النفسيّة لتعبّر عن الموقف البانورامي الدرامي المؤلم من نداء الطفل لأمه إثر استشهادها وتساؤله عن سبب تأخرها بحرقة شعوريّة مؤلمة؛ وهكذا؛ أسهمت الإيقاعات الثلاثة في بلورة نسق شعريّ متحرك إيقاعيًّا على المستوى البصريّ والصوتيّ والنفسيّ؛ ولو تتبعنا الفضاء الهندسي البصريّ الذي اتخذته القصيدة في مسارها المقطعي لتبدّى لنا الشكل الهندسي التالي:



إننا نلحظ من خلال الشكل الهندسيّ الفضائي السابق أنّ الإيقاع البصريّ الذي تشكّله الشاعر على فضاء الصفحة الشعريَّة؛ يؤكّد تنشيطها للحدث الشعريّ، لتعبِّر بالشكل البصريّ عن الإيقاعات الشعوريَّة الداخليَّة لأصداء الذات المتوترة؛ فانعكس ذلك على المظهر اللغويّ (الإيقاع اللغويّ) والفضاء النصّيّ لسيرورة المقطع إيقاعاً وصوتاً ودلالةً؛ وكأنَّ الحوار شكَّلته الشاعرة بمده البصريّ؛ وانكساره الشعوريّ عبر تنظيم الكلمات بأنساق متناظرة وتوزيعها تبعاً لمنعرجات الذات الداخليَّة؛ على بياض الصفحة الشعريَّة؛ فجاء الإيقاع البصريّ انعكاساً عن الإيقاعات الشعوريَّة الداخليَّة انكسارها؛ خاصَّة بإفراد كلمة "ماماً" بسطرٍ شعريّ، لتعمق الموقف الشعوريّ المؤلم، بإيقاعه الحزين المنكسر؛ وهذا يدلنا أنَّ "بنية البياض والسواد تؤدي دوراً بارزاً؛ وفق هذين الموقعين على صفحة القصيدة في توجيه العمل الشعريّ على المستوى الطباعي- البصري؛ إذ إنَّ عنصر الفراغ – بَعَدِّه بؤرة هذه البنية- في السينما هو العنصر الأكثر أهميَّة من بين خمسة عناصر رئيسة تقدمها السينما، وهي: الصورة، والحركة، والصوت، واللون، والفراغ... وهذا الأخير هو ميدان السينما، حيث أنَّ كميَّة الفراغ الداخل ضمن الإطار يمكن أنْ تؤثّر جذريًا في استجابتنا للمادة المصوَّرة، ولأمر نفسه بالنسبة للقصيدة؛ حيث أنَّ بنية البياض والسواد ليست ناتجة عن ترفٍ في ترتيب النصّ، إنما هي تقنيَّة مهمة لمعرفة المناخ الشعريّ في جغرافيا القصيدة، بوصفها تضاريس دلاليَّة، وذلك عن طريق توزيع البياض والسواد على ورقة القصيدة حيث يمنح كل منهما الآخر حدوده، ومن خلال هذا التجاذب المشترك ينتج إيقاعهما الموحَّد"[1].

(1) الدوخي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة، ص 102- 103.

وهكذا، يبدو لنا أنّ تراسل لغة الشعر – عند البستاني- مع الموسيقا أمرٌ واقعٌ بشكل لا يدع مجالاً للشكّ؛ مما يؤكّد استثمارها للتقنيات الإيقاعيَّة والموسيقيَّة كافة، سواءً أكانت إيقاعات بصريَّة أم صوتيَّة أم شعوريَّة (نفسية) تنبع من باطن الذات وإحساسها الوجوديّ.

ب- التراسل مع الغناء:

إنَّ فنَّ الغناء من الفنون الجماليَّة التي تبهج القلب، وتريح النفس بعد صخب المادة وضجيج المدنيَّة وعناء الضغوطات النفسيَّة المؤلمة، ولذا؛ فإنَّ فن الغناء من الفنونَ المُنفِّسة؛ بإيقاعاتها الترنيميَّة الرخيمة التي تستدعي التآلف والمتعة واللذة الشعوريَّة؛ وما يميِّز فن الشعر عن فن الغناء هو أنَّ الأول يعتمد الحراك الشعوريّ والصوتي والبصريّ أكثر من اعتماده الإيقاع التنغيمي والذبذبات الصوتيَّة المتآلفة؛ في حين أنَّ الثاني يعتمد الحركة والتلاؤم الصوتيّ الممثل لهذه الحركة، من خلال سيرورة النغم المصاحب للحركات الصوتيَّة؛ مما يجعلها تتنازل عن جسارتها اللغويَّة إلى الرشاقة والسهولة والسلاسة الإيقاعيَّة؛ ومن هنا فإنّ القصائد الموضوعة للغناء تختلف عن القصائد المبدعة المتأصلة بلغة عميقة شديدة الكثافة والامتداد الإيحائي، وهذا ما أشار إليه الناقد رجاء عيد بقوله: "إنَّ القصائد التي وضعت للغناء تفتقد إلى صلابة النسيج اللغويّ للدفقة الشعريَّة في صياغتها الفنّيَّة، بينما تتأبّى القصائد المحكمة البنية، من الخضوع للحن الموسيقي. ومن ثم فالقصيدة الموضوعة للغناء تغرق وتفرِّق إنْ قرئت أو سُمِعَت مجرَّدة عما ينتشلها بواسطة اللحن المتسلقة عليه. إنَّ ذلك يعود إلى طبيعة البنية اللغويَّة، فالكلمة تتميَّز بكونها صورة متحركة – صورة مسموعة، وإنَّ حساسيَّة استخدامها تكمن في تذوق حركتها الصوتيَّة، وفي مدى ليونتها أو قسوتها، والأذن تتذوق تلك السمات الخاصَّة بالكلمة، التي تتشكل في سياقها، لتتخلق اللغة الشعريَّة، ويتجسد لها نسقها الخاص. هذا النسق المستكن في أنظمة أدائيَّة شديدة التماسك، محكمة الترابط، وداخل هذا التناسق تتجسَّد أشكالها التركيبيَّة في ذلك التآلف النغمي المتفرِّد والذي يصنع زمنيته المستقلة داخل تشكيل المادة اللغويَّة، وفي الوقت نفسه فإنه لا يمكن إغفال ذلك التمازج بين الإيقاع اللغويّ والمعطى الكلامي، فكلاهما يمدُّ سواه بذلك التواؤم الرهيف المكوِّن للأداء الشعريّ، وهناك، كما نعلم، أولئك الشعراء الذين يمتلكون طاقة، تهيئُ لهم توليد ذلك التآلف النغمي المنبث في تناغم الأصوات اللغويَّة، وتنسيق إيقاعات لفظيَّة، لها تمايز وحضور، فهم يحسنون خلق ذلك التطابق الرهيف الذي فيه تتسق الأصوات داخل مختلف السياقات؛ لتتشكل من كليهما ضروب من التأثيرات النغميَّة تحضن القصيدة في رحلتها الفنيَّة"[1].

---

(1) عيد، رجاء، 1995- القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 28.

ومن هنا، فإنَّ تراسل لغة الشعر مع فن الغناء – عند البستاني- تراسل فني إيقاعيّ؛ يقوم على شعريَّة النغم والنقرات الإيقاعيَّة المنسجمة، من حيث الرشاقة؛ والتردد، والسهولة، والتنظيم الزمني للوحدات الإيقاعيَّة؛ والتواتر الإيقاعي وفق ما يسمى (اللازمات الشعريَّة الإيقاعيَّة المكررة على نمط الأغنية) أو الدور الذي تقف عليه الأغنية؛ وعلى هذا يكون التركيز على النغم بوصفه ركيزة الأغنية وموسقة حركاتها الإيقاعيَّة في حين يكون التركيز على الكلمة الموسقة في اللغة الشعريَّة التي تجري مجرًى فنيًا في الإيحاء والتكثيف الجمالي؛ ومن هنا تختلف لغة الشعر عن تشتت لغة النثر التي لا تعبث بالإيقاع؛ وهذا دليل: "أنَّ الشعر إذ يعتمد على الكلمات بوصفها وسيلته وأداته الوحيدة، فإنَّه ينتشلها من تشتتها في النثر، ومن تبعثر طاقاتها الصوتيَّة، ليكسبها بالوزن نظاماً من اللاّنظام، وإيقاعاً من الفوضى اللفظيَّة. ومن ثمَّ فإنَّ أداءه الفني يتدفق من ذلك التناسب النغمي، والذي يستطيع في كثير من الأحيان أن يُعَبِّر عن الجانب الروحي في القصيدة؛ إنَّ اللغة في الشعر هي تجسيد للوجود الذي تنشأ فيه، وإنَّ العلاقة المنبثقة في تضاعيف الكلمات، هي كذلك العلاقة بين الذات والآخرين والوجود"[1].

ومن هنا يمكن: تقسيم الشعراء إلى طبقتين: الموسيقيين والسيكولوجيين، والطبقة الأولى تتكون من الذين يسيطرون على اللغة بوصفها إيقاعاً فيعرفون متى يجمعون الأنغام، ومتى يفردونها على تتابع، وهم يستطيعون أن يولِّدوا آلافاً من ضروب التأثير الرائعة المختلفة عن طريق تنسيق الأصوات والصور والتدرج بالعاطفة والانفعالات الفطنة المفاجئة"[2].

وعلى هذه؛ فإنَّ التناغم والإيقاع واللازمات التكراريَّة الإيقاعيَّة التي تشبه الدور في الموسيقى والارتدادات الغنائيَّة المكررة في فن الغناء هي ما تجمع الفنين معاً؛ وقد استطاعت البستاني أن تنمِّي إيقاعات الكثير من قصائدها بأسلوب غنائي، من خلال المتواليات الصوتيَّة المتآلفة التي تخلق نغمها وإيقاعها المموسق بتتابع هذه المتواليات الصوتيَّة؛ على شاكلة قولها:

"حبيبي
يطيرُ الحمامُ
يحطُّ الحمامْ..
ويُلقِي عليكَ السلامْ..
....
فنَم يا حبيبي...

---

(1) المرجع نفسه، ص 28.

(2) سانتيانا، جورج- الإحساس بالجمال، تر: محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصريَّة، القاهرة، ص 138. نقلاً من عبيد، رجاء، 1995- القول الشعريّ (منظورات معاصرة)، ص 28- 29.

ضفائِرُ حبّي عليكْ

وزنبقُ قلبي..

وسربُ يمامْ..

...............* * *

شجر الكوفةِ يبكي يا حبيبي

شجرُ الكوفة ذبلانْ

على صدر الفراتْ...

وأبو الطيِّب يجتاحُ الفلاة

يَرْضَعُ النخلَ،

يفتحُ وردَ الأُفُقِ

كي يَدْخُلَ طفلٌ شاردٌ اللفتةِ والنسمةِ

جذلانُ وظمآنْ........."[1].

لابُدَّ أنْ نشير بدايةً إلى أنَّ تراسل لغة الشعر – عند البستاني- مع الغناء يتمثل في اقتناص الترددات الصوتيَّة المتآلفة من خلال تتابع المتجانسات الصوتيَّة عبر السجع اللفظي، الذي يكسب القصيدة طابعاً نغميًّا خاصاً وكأنها بذلك تحايث إيقاع الأغاني وأنغامها الموسقة؛ ولعلَّ ما نلحظه – في هذا الجانب- أنَّ البستاني تفتح مقاطعها بهذه المتجانسات الصوتيَّة ذات التوقيعات النغميَّة المنسجمة التي هي أقرب إلى فن الغناء بعذوبة آسرة؛ وطرب رخيم؛ مما يجعلها أقرب إلى الأغاني والأناشيد في حركتها وموسيقاها الدخليَّة؛ وهذا يؤكِّد أنَّ البستاني تعي أنَّ لغة الشعري ينبغي أن تكون رشيقة، انسيابيَّة خاصَّة في الاستهلالات المقطعيَّة، والنصيَّة؛ لتجذب المتلقي بموسيقاها العذبة ومفرداتها الموسقة؛ إذْ إنَّ كل لفظة تُشَكِّل توقيعة نغميَّة تثير جماليَّة النغم الموسيقي من خلال الصدى الصوتي الموسق الذي تبثه كل لفظة في القصيدة، لتؤسس جماليَّة الإيقاع الشعريّ وعذوبته الفنيَّة. وهذا يدلنا على أنَّ الفعل والحركة هما أبرز ما يميِّز الشعر دون سائر الفنون، فلئن كانت لوحة الرسام – أو التمثال- تشغل حيِّزاً من مكان، وتكفيه النظرة الواحدة في اللحظة الواحدة لتلمّ بأطرافه كلها؛ فالشعر – كالموسيقا- يملأ فترة من الزمن، فلابُدَّ من امتداد زمن طالَ أو قصر لقراءة القصيدة من الشعر، لذلك كان أنسب ما يناسب الشعر هوما يمتد على فترة من زمن، أعني حركةً وفعلاً تتطوّر أجزاؤه بحيث يستلزم طولاً زمنيًّا لتمامه، إنَّ عبقريَّة

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 49- 52.

التصوير وعبقريَّة النحت هما في تجميد لحظة معينة في مكان ثابت؛ وأمَّا عبقريَّة الشعر ففي إبراز الفاعليَّة والنشاط الحركي الذي ينساب على سلسلة من لحظات متعاقبات"[1].

وطبيعيٌّ كذلك أنْ تكون لغة الشعر أقرب إلى فن الغناء؛ لأنَّ موسقة الكلمات بلفظ انسيابيّ رخيم يجذب المتلقي، ليتلذذ به حتى وإنْ خلا من جماليَّة المضامين؛ وهذا ما أشار إليه9 عبد القادر عبو بقوله: "أصبح الشعر المعاصر يُقْرَأُ لذاته، وأصبح النشاط الإبداعيّ للشاعر منفصلاً عن الوظائف الأخرى للمجتمع، وهذا مع القراءة الجماليَّة التي تبحث عن العناصر الجماليَّة غدا بعيداً عن تأثيرات المعتقدات والظروف الاجتماعيَّة، وأصبح من الممكن الاستمتاع بالشعر بصر النظر عمَّا يحمله من مضامين"[2]. وهذا يشي: "بدور الإيقاع في بناء النصّ الشعريّ وتشكيل أعمدته الأساسيَّة التي تشيدها اللغة، والخيال، فنظام التكون اللغويّ يقوم على أساس الترتيب الفني للجمل والمقاطع والأجزاء، بحيث يكون كل جزء مُنَغَّماً في ذاته، وفي الوقت نفسه يُسْهِم في إيقاع الكلّ. أما التخييل الفنّيّ فهو القوة الديناميكيَّة التي تحرِّك الشاعر وتصرُّفاته وعلاقاته بما يصوِّره من أشياء في ضوء البناء الكليّ الشامل للنصّ الشعريّ. ومن هنا، فإنَّ الروح الكليَّة التي تزجيها قوى الخيال تضفي على النصّ قوته وتماسكه البنائي من خلال سبك أجزاء البنيان الشعريّ سبكاً متجانساً يمنع النصّ عن الفيضان والتوهان في عالم الفوضى"[3]. وهذا يدلنا على أنَّ للموسيقا الإيقاعيَّة دوراً بارزاً في تفعيل لغة الشدّ؛ لتقوم بمهمة التعضيد الفني، محايثة فن الغناء؛ في النظم والإيقاعات الموسقة الداخليَّة.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد الاستهلالات المقطعيَّة الموسقة؛ التي تحايث بذلك الأناشيد والأغاني في اعتماد الألحان؛ عبر الترددات الصوتيَّة المتجانسة؛ مما يجعلها ذات بعد تأثيريّ في المتلقي، عبر حركة الإيقاعات وتجاذباتها الصوتيَّة؛ وكأننا أمام مقطوعات غنائيَّة منسجمة تُرَدِّد هذه اللازمة بعد كل دورة إيقاعيَّة [حبيبي يطيرُ الحمامُ يحطُّ الحمام.. ويلقي عليك السلام]؛ فهذه اللازمة الاستهلالية أشبح باللازمة المكررة في الأغنية؛ إذ يقوم المُرَدِّدون بتكرار لازمة رشيقة تمثل ركيزة الأغنية ومحور تمفصلها الإيقاعي وتفعيلها لنغم المقطوعة؛ وهنا تأتي اللازمات الأخرى لتعضد اللازمة المحوريَّة في الأغنية، وهي: [قَنَمْ يا حبيبي.. ضفائرُ حبِّي عليكْ.. وزنبقُ قلبي.. وسربُ يمامْ]؛ ثم تأتي اللازمات الأخرى، لتكوِّن سيرورة الأغنية في بث ترددات صوتيَّة متجانسة تحوِّل النسق إلى طابع صوتي متجانس موسق غاية في العمق واللذة والتأثير: [شجرُ الكوفة يبكي يا حبيبي.. شجر الكوفةِ ذبلان... جذلان

---

(1) محمود، زكي نجيب، مع الشعراء، دار الشروق؛ بيروت؛ ص 193- نقلاً من القول الشعري (منظورات معاصرة)، ص 37.

(2) عبو، عبد القار، 2007- فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة؛ ص 113.

(3) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 317- 318.

وظمآنْ]؛ وهكذا؛ تمزج البستاني في القصيدة لغة الشعر بموسقة الغناء؛ وكأننا أمام أغنية مرددة تجذبنا إليها بين الحين والآخر بصداها اللزوميّ الذي يبعث الرنين والتناغم بين أصداء الجمل والكلمات، لتحرّك مشاعرنا وأحاسيسنا لاستقبالها وتقبُّلها قبولاً حسناً؛ إذ، إنّ الشاعر يستخدم الألفاظ التي أثارها الموقف الجماليّ؛ وتتآلف في صورة معينة دون غيرها لتنظيم التجربة، انطلاقاً من دوافع تتجمّع بطريقة معقدة في عقل الشاعر؛ وما يحدث للمتلقي فهو عكس هذه العمليّة في حال استرجاع تجربة الشاعر، أي التنزه عن البحث عن الغرض وإنما التأمُّل... فالشاعر المبدع يقوم بضبط اهتماماته، والسيطرة على نزعاته غير الجماليّة؛ والموقف نفسه مطالب به القارئ الذي ينبغي عليه أن يسيطر على ما هو غير جماليّ أثناء عمليّة التأمل والاستمتاع والتأمل"[1].

ونظراً إلى تأثر البستاني بفن الغناء؛ فقد عنونت إحدى قصائدها بهذه اللفظة "غناء"، لتؤكّد نزوعها إلى التراسل الفني مع هذا الفن الأصيل في تاريخنا العربيّ؛ لتحقق لقصائدها التنغيم واللحن الشاعريّ الأصيل، على شاكلة قولها:

"وكانتْ تجيدُ الغناءَ،
وتسألُ..
هذا الغناءُ..؟
لماذا يسيلُ دمي في الصدى
ويشفُّ فؤادي،
يهيمُ عبيراً وراءَ المدى..
وروحيَ تغدو بلابلَ تهجرني،
وتغادرُ،
يفتُرُ جسميَ،
يخشى انبثاقاته في دُوارِ العناقِ
وفي مهرجانِ الندى..
عجباً شبَّتِ الأرضُ بالنارِ،
مَنْ يطفئُ النارَ عن وجنةِ الأرضِ
من يفتدي ثوبَها
ويُعيرُ غنائي بها..

---

(1) عبو، عبد القادر، 2007- فلسفة الجمال في فضاء الشعريّة العربيّة المعاصرة؛ ص 113- 114.

وردةً من حريرٍ.."[1].

بدايةً؛ نؤكّد: أنَّ تراسل لغة الشعر – عند البستاني- مع فنّ الغناء، يتأتّى من خلال فاعليَّة الأنساق النغميَّة التي تخلقها عبر حركة القوافي، وتتابعها النسقي، لتثير الحركة الإيقاعيَّة باللازمات المُكَرَّرة على شاكلة الدور في الموسيقا؛ والفاصلة اللزوميَّة المُرَددة في الغناء، لتخلق إيقاعها العذب الموسق بتناغم وانسجام؛ وهذا يدلنا: "أنَّ الشعر تفاعل حسّ ولغة، وكونه كذلك يعني أنَّ الشاعر يحاول – دائماً- أن يكتشف طبيعة الانفعالات والمشاعر الغامضة والمراوغة التي تؤرقه أثناء التجربة من خلال اللغة. واللغة بهذا المعنى ليست وعاءً للفكر أو كساءً له، إنَّها الوسيلة التي تكتشف بها الفكرة الشعريَّة ذاتها وتُعَدِّل بها من طبيعتها. إنَّها أداة الشاعر ووسيلته في الاكتشاف والتحديد والتعريف، ولا يرجع نجاح الشاعر في سيطرته على تجربته وتمكنه منها إلاّ إلى قدرته على تكوين علاقات لغويَّة جديدة تتكشف من خلال التجربة ويتحدّد بها الفكر ذاته. إنَّ الشاعر يحتضن الكلمات ويتأملها ويعيد تشكيلها، بل قد يُغيِّر من صياغتها، ويُحَطِّم من أنساقها ونظامها العرفي الثابت، ويخلق لنفسه نظاماً فريداً خاصًّا به، وما يحدث نتيجة لذلك ليس من قبيل الضرورة الشكليَّة المرتبطة بالوزن، وإنما هو الضرورة الملحة النابعة من الرغبة في اكتشاف معنى التجربة وطبيعتها. وبهذا الفهم فإنَّه لا يمكن إدراك لغة الشاعر وفاعليتها تبعاً لتصورات لغويَّة عامة لا تضع في اعتبارها فاعليَّة التجربة الشعريَّة وخصوصيتها وفرديتها"[2]. ويُعَدُّ فنُّ الغناء هو الفن التعبيري البوحي الصريح عن المشاعر والأحاسيس وهو المتنفس عما يعانيه المرء من ضغوطات وأزمات؛ فيجد فيه المرء الاطمئنان والهدهدة الشعوريَّة لأحلامه وأمانيه؛ وهذا ما نلحظه في القمبوس الشعريّ؛ إذ تعمد البستاني إلى تكرار لفظة "الغناء"، للتعبير عن إحساسها الشعوريّ بهذا الفن، وما له من دور إيقاعيّ في تحفيز جملها الشعريَّة، باتباع التقفيات المتواترة التي تخلق إيقاعها الغنائي الخصيب بتناغم إيقاعاتها وموسيقاها الداخليَّة؛ من خلال الجناس الصوتي والقوافي المتواترة من جهة والمتنوِّعة؛ لتنغيم الإيقاع من جهة ثانية، لتبدو الجمل، وكأنَّها صدى غنائي يقوم على النغم واللحن في تكثيف لغتها التعبيريَّة؛ بتلوين القوافي لخلق هذا التناغم الموسق الذي يجري مجرىً غنائيًّا؛ وفق التقفيات التالية: [الغناء = الغناء]، و[الصدى- المدى- الندى]؛ ثم تثيرنا بالقفلة الشاعريَّة التي تحمل في باطنها وإيقاعاتها الداخليَّة صدًى شعوريًّا نفسيًّا يعبِّر عن إحساسها الرومانسي؛ وترانيمها الشعريَّة البوحية الصريحة: "من يفتدي ثوبَها/ ويعيرُ غنائي بها/ وردةً من حرير"؛ ومن هنا يبدو دفق الغناء كامناً في قصائدها، من خلال اللحن الموسيقي العذب الذي تولده بتنظيم الكلمات صوتيًّا وإيقاعيًّا تصويريًّا

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 109- 110.

(2) عصفور، جابر، 1974- الصورة الفنيَّة في التراث النقدي والبلاغي، ص 144- 145؛ نقلاً من ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 26- 27.

موسقاً يريح النفس بما يتضمنه من توترات صوتيّة توفرها الانسجامات الخصيبة على مستوى الأنساق اللغويّة في القصيدة؛ وهذا دليلٌ أنَّ: "مجمل انسجام الكيفيات الجماليّة للعمل الأدبي (بما في ذلك كيفيّته المتيافيزيقيّة، لا ينتمي إلى العمل الأدبيّ ذاته، أي لا يُشَكِّل طبقة من طبقاته، وإنما ينتمي إلى تعين العمل الأدبيّ، أي إلى تحققه كموضوع جماليّ من خلال خبرة جماليّة"[1]. وهذا يعني أنَّ القيم الصوتيّة في تشكيل القصيدة؛ تتطلب خبرة معرفيّة في خلق التناغمات الصوتيّة التي تثير الإيقاع وتحقق اللحن الموسيقي العذب الذي أحسسناه في قصائد البستاني؛ من خلال الأنساق اللغويّة الموسقة صوتيًا لتحقق النغم الانسيابي الذي يجري مجرًى غنائيًا؛ "ففي لغة الشعر نشهد عادةً حركة لغويّة منتظمة تلتئم فيها أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها، ليصبح التشابه شرطاً لهذا النظام، كما أنَّ تميُّز بعض الأجزاء عن بعض في كلّ مجموعة شرط آخر؛ لأنَّ سلسلة الأصوات إذا انعدمت فيها هذه التشكيلات اللغويّ" المتميِّزة فقدت إيقاعها الخاصّ، وتحوّلت إلى مجرَّد تردد أو ذبذبة صوتيّة لا تعني شيئاً في دنيا الأنغام في حين أنَّ النغم الموسيقي في الشعر يظلُّ طوافاً في الروح الشاعرة من خلال تناسق الأصوات وتكرارها على مسافات متساوية أو متجاوبة مع طبيعة التجربة الوجدانيّة التي يخوضها الشاعر"[2].

وقد ميَّز الدكتور علي جعفر العلاّق بين القصيدة المُغَنّاة والقصيدة المكتوبة وفق مؤشرات يضعنا على حقائق نقدية مهمة؛ إذ يقول: "إنَّ المسافة التي تفصل بين القصيدة المُغَنّاة والقصيدة المكتوبة تصلح مؤشّراً للحكم على ظاهرتين في شعرنا العربيّ خاصّة؛ كما أنّها تصلحا للحكم على الشعر في أماكن أخرى طالما أنَّ الشعر هو لغة الإنسان في التعبير عن أسراره الصغيرة الغائمة، أو فرحه، أو فوضاه أينما كان... الظاهرة الأولى يُمَثِّلها ذلك النمط من الشعر المتخم بالعواطف حتّى حدودها القصوى، ذلك الشعر المكتظّ بالشكوى، والنوح الدامي، أعني شعر الصراخ والتفجُّع الذي لا يَترك لنا فسحة لنلتقط أنفاسنا، أو نهدأ، أو نسترخي. وهذا النمط من الشعر لا يأخذ من الغنائيّة إلاّ ثوبها الخارجيّ، إنّه لا يُحَدِّثنا عن ضرائبنا الداخليّة، ولا نشمُّ فيه غبار أرواحنا المهمومة. كلّ ما يقدِّمه لنا هو دويُّ تلك الانهيارات، وكأنّها تحدث بعيداً عنّا، في الجانب الآخر من هذا الليل الطويل جداً. وهذا النمط ذو الغنائية العالية لا يعني أنّه يقترِ من شفافيّة الأغنية المعافاة أو قدرتها على الوصول إلى جمرة القلب. أمّا الظاهرة الثانية فهي تتجسَّد في كتابات شعريّة تندفع بعيداً إلى الطرف النقيض لتلك الغنائيّة العالية. إنها كتابات لا تُجَسِّد إلاّ ذاتاً مُغَيَّبة؛ أرواحاً كفّت عن الرفيف، أو الوله أو الحنين إلى الآخر. إننا لا نكاد، نلمح، في ثناياها، قلباً تعصف به رائحة الذكرى؛ أو اللهفة على حلمٍ ضائعٍ أو امرأةً لن تعود، إنَّ شعراً

(1) توفيق، سعيد، 1992- الخبرة الجماليّة (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيّة)، ص 432- 433.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 26.

كهذا لا نستطيع الإبحار فيه، بحثاً عن مستقبلنا أو ماضينا، فليس هناك إلاّ اليابسة، وليس هناك إلاّ الضجيج البارد. كما أنَّ القصيدة التي تندرج ضمن هذا التيار، لا نلمس فيها ضعفنا الإنساني، أو هشاشتنا المربكة: ندمنا، أو جبننا، أو انزلاقنا إلى الخطأ. لهذا، كله فليس في هذا الشعر تجربة مُمِضَّة، أو حيرة حقيقيَّة، أو فرح يعيدنا إلى طفولة منسيَّة"[1].

ويتابع العلاّق قائلاً: "يمكن القول إنَّ بين هاتين المنطقتين المتناقضتين أرضاً أخرى، مُهَيَّأة لشعرٍ آخر؛ لشعرٍ يحتفي بأهواء الذات وتصدعاتها دون أنْ يغرقنا بالصراخ، ويجيش بالأسئلة القلقة والمقلقة دون أن يوغل في التجريد، أنَّه شعر التجربة، الذي يحمل غبار أيَّامنا، وأحلامنا المخففة، دون أن يسقط في محاكاة الواقع أو التعبير عنه بطريقة فوتوغرافيَّة. في هذا الشعر لا تأخذنا البلاغة أو هندسة الكلام بعيداً عن النار وجمرها المثخن بالرماد، ومن خلال هذا الشعر نشمُّ أفكارنا المعذَّبة بينما تتسرَّب أحلامنا من بين أصابعنا كالماء. إنَّه شعر الحياة، إذن، بكل ما فيها من ندم أو خديعة أو التفاف إلى الماضي، بكل ما فيها من حرمان يعصف بكبريائنا، أو جبن نحاول إخفاءه عن الآخرين"[2].

ما يمكن أنْ نخلص إليه أنَّ الغنائيَّة – عند العلاّق – لا تعني بالضرورة أن يكون الشعر قابلاً للغناء؛ وإنَّما يعني أن يُعَبِّر هذا الشعر عن لواعج الذات وأنينها وأحلامها وأمانيها، بمعنى أدَق: أنْ يغني الشاعر معاناته الداخليَّة، من صميم الجراح؛ والمشاعر المحتدمة المعذبة؛ لاسترجاع زمنٍ ماضٍ جميل وأحلام ضائعة؛ وهنا يلفت انتباهنا العلاّ إلى صلة الشعر بالغناء منذ القدم؛ إذ يقول: "كثيراً ما يقترن، في أذهاننا، الشعر بالغناء، وربَّما كان وصف الشعري العربي بالغنائيَّة تجسيداً لهذا الاقتران الشجي والقديم جداً قدم الشعر العربي ذاته. ومن المؤكَّد أنَّ غنائيَّة الشعر لا تعني بالضرورة قابليته للغناء، فالغنائيَّة في الشعر، تعني لذعة العذاب الشخصي، أو المباهج الخاصة، وقد تمَّ التعبير عنها بأقصى حدّ ممكن من شفافيَّة الأداء والدفء الشخصيّ في التعبير"[3].

ومن هنا؛ فإنَّ تراسل لغة الشعر – عند البستاني – مع فن الغناء يُعَدُّ ضرورة من ضروريات بنائها تنبع من مقتضيات ومتطلبات القصيدة ذاتها لتعبِّر عن دفء الذات وحنينها من جهة؛ وسلاسة إيقاعاتها ونغماتها الموسيقيَّة المنسجمة من جهة ثانية؛ وكأنها حيكت للغناء؛ كما في قولها:

"ماذا يُبْكيكِ؟

....

فاحَ سريرُ النارِ

(1) العلاّق، علي جعفر، 2007– هاهي الغابة فأين الأشجار؛ ص 20– 21.

(2) المرجع نفسه، ص 21.

(3) المرجع نفسه، ص 19.

واقْفَلَ دُغْلُ الروحْ..

شبَّاكَهُ خلفَ يمامٍ مجروحْ..

....

ماذا يُبكيكِ..؟

وهذا الشوقُ الضاري

في منفاهُ

يحفرُ فوقَ الأشجارِ أساه..."[1].

بدايةً؛ نشير إلى أنَّ تراسل لغة الشعر مع الغناء – عند البستاني- يُعَدُّ مؤشِّراً على النبض الإيقاعيّ المنسجم، الذي تفجِّره قصائدها، مما يشي بالتآلف والانسجام في تشكيل الكلمات وتحفيزها؛ وهذا يؤكِّد: "طبيعة التشابه الحاصل بين إيقاع الشعر وموسيقا النغم، ذلك أنَّ اللحن في الموسيقا كالجملة في الشعر، كلاهما يتكوَّن من مجموعة من المفردات التي يتلَّق بعضها مع بضعها الآخر، بحيث تنتهي في حالة اللغة إلى معنى مفهوم، وفي حالة الموسيقا إلى تعبير ذي تأثير باعتبار أنَّ النغمات مفردات الموسيقا، والكلمات مفردات اللغة، وهما معاً ينبعان من الفطرة المتأصلة في النفس الإنسانيَّة"[2]. وعلى هذا يمكن أن نَعُدَّ "الموسيقا في مقدمة العناصر التي تدخل في تكوين الشعر، لأنَّ الأسلوب الشعريّ لا غناء له عنها بحالٍ من الأحوال، وبدونها يستحيل أن يكون الشعر شعراً، سواء أجاء منظوماً أم منثوراً.. وأيّ غرابة في أن تشايع الموسيقا الشعر مادام هو قد نشأ في حضانة الغناء والرقص منذ قديم الزمان"[3]. وهذا يؤكِّد تلازم فن الشعريَّة والغناء في الخصائص والسمات والأساليب، والانسجام في القوافي والمتناغمات الصوتيَّة الأخرى من جناس وطباق وموازاة صوتيَّة تحقق التفاعل في النغمات الموسيقيَّة للملفوظات الشعريَّة.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعري- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد التوقيعات الصوتيَّة المنسجمة؛ عبر فاعليَّة التجنيس الصوتيّ، لتكون القصيدة مُغَنَّاةً بإيقاعات رشيقة تصلح للغناء، باعتمادها على الركائز التكراريَّة؛ الصوتيَّة التي تحقق التناغم والرشاقة والموسقة الآسرة كما في الجانسات الصوتية المتناغمة التالية: [الروح = مجروح]، و[منفاه = أساه]؛ هذا من جهة، واعتمادها على الركائز التكراريَّة التي تأتي شبيهة بالدور الموسيقي في الموسيقا أو اللازمة المرددة في فن الغناء؛ لتكون مبعث التناغم الفني في القصيدة

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 105- 106.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 11.

(3) العريض، إبراهيم، 1952- الشعر والفنون الجميلة، دار المعارف، القاهرة، ص 22. نقلاً من الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 11.

وتلاحمها النغمي؛ وهكذا؛ يبدو لنا جليًّا إفادة البستاني من فنّ الغناء في تعزيز إيقاعات قصائدها وتناغمها وموسقتها بإيقاع ترنيمي حركي يزيدها جاذبية ولذة فنيّة في أثناء عملية التلقي الجمالي"؛ وهذا يجعل من الموسيقا في قصائدها ذات انسيابيّة وتناغم يؤكّد إحساساً جماليًّا يتبدّى من خلال تفاعلنا مع أنغامها وإيقاعاتها الداخليّة؛ وهذا دليل: "أنّ الموسيقى لا تقدّم أفكاراً، بل تخلق إحساساً وتثير وصوراً ورؤىً، فالنغمة الموسيقيّة تعمل على تخدير وعي المتلقي، وتدعه أشدُّ تقبلاً للنشوة الفنيّة، إذ تحدث فيه حالة من الذهول والرعشة متداخلة، وهي في أصلها نغم ينسرب ويجول في النفس"[1]؛ مما يجعل من الموسيقى في القصائد الغنائيّة مثيرة في تناغم إيقاعاتها، وهذا كله يولّد التناغم الشعوريّ الفاعل بين الترددات الصوتيّة المتناغمة وأصداء الذات الداخليّة وتذبذباتها الشعوريّة، وهذا ما دفع الناقد علي جعفر العلاّق إلى تأكيد مقولة مهمة في فهم الشعر والشعريّة: "إنّ ما أريد الوصول إليه هو أنّ الشعر مهما تنوّعت وسائله واجتهد الشاعر في الارتقاء بتقنياته، لابُدّ له من ماء في أوصاله، فيشيع فيه حرارة الدم وخضرة الشجر. بعبارة أخرى: لابُدّ لهذا الشعر من حياة فيّاضة بالانفعالات، والتأمل، واللهو، والحنين. وهنا لابُدّ من الإشارة إلى موضوع آخر: هل من الممكن أن يحفل الشعر بهذه الخصائص كلها، ومع ذلك لا نجد فيه تجليًّا في أساليب الأداء؟ لا نجد فيه، الكلمة ثانية، ثراء في الصياغة، وبهاءً لغويًّا؛ وإثارة في الأشكال؟... لا يمكن أن يكون الأمر كذلك. طالما أنّ اللغة معجونة بدم المعنى، وأنّ المعنى ينضج من لغة الشاعر. بهذه الطريقة تبتعد القصيدة عن سطوة الافتعال، والتجريد. وبهذا الشكل تقترب القصيدة من أبهة الغناء الصاعد من أقصى الينابيع، وهكذا يتحوّل تراب القصائد الشعريّة إلى ذهب بالغناء وخصوبة اللحن العذب"[2].

(1) فتحي محمد رفيق، أو مراد يوسف، 2003- شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبيّة، ص 164، نقلاً من فلسفة الجمال في فضاء الشعريّة العربية المعاصرة، ص 149.

(2) العلاّق، علي جعفر، 2007- هاهي الغابة فأين الأشجار؛ ص 21- 22.

جـ- التراسل مع فن الرقص:

إنَّ فن الرقص من الفنون التعبيريَّة الأثيرة إلى نفس الإنسان؛ بوصفه فنيًّا إيقاعيًّا يعتمد على سرعة الحركة؛ وعمق التأثير في خلق التناغم مع الحركات الصوتيَّة الإيقاعيَّة؛ التي تنسجم ووقع الحركات التي يقوم بها الراقص؛ وهذا يعني أنَّ فن الرقص يعتمد على تمثيل الحركات تبعاً لمسار اللحن؛ وسيرورة النغم الإيقاعي؛ تقول الناقدة بشرى البستاني: 'إنَّ الرقص تعبير لاهبٌ عن الشعور بالحيويَّة واحتدام المشاعر، وهو تخليص للداخل من طاقة متوترة تضرُّ بالروحِ والجسد، وما قول الشيخ جلال الدين الرومي ارقص يرقص الكون إلاَّ تأكيداً لحقيقة التطهُّر من شوائب المادة والتحرر من ثقل أعباء الحياة، حتَّى اتخذه الصوفيَّة مظهراً من مظاهر الذكر، ورتبوا له حلقات خاصَّة وربما قصائد خاصَّة كذلك؛ وذلك لازم هذا الفن الإنسان من قديم الزمان، فكان معبِّراً عن خصائص العصر وروحه وهو وسيلة من وسائل الإبداع، إذ تكمن فيه تقاليد الشعوب ولغتهم الفنية وتراثهم الموسيقي وشعورهم الجمعي، لذلك كان البعد الروحي والجماليّ أهم أبعاد الرقص كونه إفاقة ويقظة روحيَّة تمنح الراقص ما يصبوا إليه من متعة وسموّ ولذة وانسجام وشعور بحياة مفعمة بالشباب والثورة على عوامل الإفقار والسكون'[1].

وطالما أنَّ الشاعرة بشرى البستاني تنظر هذا المنظور لفن الرقص؛ فمن البديهي تماماً أن تعلن تأثرها بهذا الفن ليس فقط في متون قصائدها وسيرورة أشعارها؛ وإنما بعنونة قصائدها بهذه اللفظة، على شاكلة قصيدتها الموسقة بـ[رقصة]؛ إذ تحاول في هذه القصيدة أن ترسم الحركة الراقصة بأسلوب داخلي ينبثق من حركاتها الشعوريَّة الداخليَّة، منطلقة من خلاله إلى الإيقاع الحركيّ الذي تتسوم به الراقصة؛ بمعنى تمثيل الحسّ بالحركة؛ كما في قولها:

تُحْسِنُ الرقصَ كانتْ

وتسألُ:

هذا هو الرقصُ..

أنْ تتلَوّى يدي لوعةً

ويلوبُ الفضاءُ برأسي..

يُؤرجني اللحن ما بينَ وجدٍ

ووجدِ

خطوةٌ، خطوتان يُضَلِّلني الدمعُ

تسألُ... هذا هو الرقصُ

(1) البستاني، بشرى، 2011- في الريادة والفن، ص 122- 123.

أنْ أقرأَ النارَ في راحتيّ

وطعم احتضارٍ بخصري"[1].

بدايةً، نؤكّد: أنّ تراسل لغة الشعر مع فن الرقص – عند البستاني- يتمثّل في احتفائها بلغة الجسد، فالجسد – من منظور البستاني- هو ممثل الحركة الكونيّة في انفتاحها على الأشياء، وهو لغة التواصل الوجوديّ، ومنبع تمثُّل الأشياء والإحساس بها؛ وهو من منظورها "يدخل الشعر ليلوّنه بحركيَّة التأثيث المنتشي بالأمل الوامض بالتواصل والمحقق لفرح الروح، وهي تهفو بالفنّ سموًّا، فالرقص – في أبسط تعريفاته- هو النسق المبدع بين الحركة والإيقاع، إنّه حركة الجسد، وهو ينظم الفضاء، ويعطي إيقاعاً للزمن في وحدة منسجمة مع الطبيعة دون تدخل المجتمع والأسرة اللذين يعملان على تقويض اندفاعه والتأثير عليه"[2]. ومن هنا ترى البستاني في الرقص متعة الروح وحريّة الجسد في التعبير عن مكنون الذات بتخطي جميع الحواجز الاجتماعيَّة والبيئيَّة؛ لتعلن الحريَّة والاندفاع في الحياة؛ وهذا ما نلحظه في المقبوس الشعريّ؛ إذ ترسم الشاعرة حركة الراقصة، لتعلن إحساسها المنتشي بالحرية والدوران على وقع اللحن، لهذا يرنو لها اللحن ليشعرها بالعشق والوجد والطرب الروحي؛ وهنا تنطلق حركة الراقصة لتمتد، معلنة إحساسها الشعوريّ المصطهج نيران شوقٍ تارةً واحتضارٍ دامعٍ بالحنين إلى عناق الحبيب وتطويقه خدها براحتيه؛ فما هذه الحركات إلاّ لبث النشوة في إيقاعاها الغراميَّة؛ وإحداث الموسيقى الصوتيَّة التي تبعث في إيقاعاتها رومانسيَّة الإحساس؛ ورعشة الشعور.

وتتابع الشاعرة رسم حركة الراقصة بإحساس جماليّ يتبع الحركات النفسيَّة التي تجمع الشعور بالحركة؛ في إحساس شعوري ترسيمي دقيق لصورة [الراقصة]؛ وحركاتها الحرة التي تسبح في فضاء الكون والنشوة، والاندفاع في صيرورة الحياة:

"آهو..

أنْ أتحسَّس حُمَّى جبيني

إذا قدمي تطرقُ الأرضَ،

تسمعُ همستها:

إنّهم أرهقوني..

....

تدورُ ذاعاي حولي..

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 107.

(2) البستاني، بشرى، 2011- في الريادة والفن، ص 122.

تُؤَنِّث هذا الفراغَ المخاتلَ
ترتدُّ صالةُ عمري نحو الصحارى
إلى حافَّة البحرِ،
تعدو الصحارى
وراءها ينفلتُ البحرُ
من شاطئيه
يُرَوِّضها في اشتباك الأصابعِ
وَجَثَّتُها بين كفيّهِ تنفرطانِ
وحَوْلَهُما شجرُ الحزنِ،
تصطفُّ أغصانُهُ
تتعانقُ في رقصةٍ داميةٍ.."[1].

لابُدَّ من أن نشير إلى أنَّ تراسل لغة الشعر – عند البستاني- مع فن الرقص ليس تراسلاً لإظهار المحسوسات؛ أو لإبراز جماليَّة الصوت الشعري مقروناً بالحراك البصريّ فحسب، وإنما تراسل لترسيم الصورة الشعريَّة أو الحركة الشعريَّة ترسيماً فنيًا عبر فاعليَّة التخييل، مما يجعل قصائدها تضجُّ بالحراك البصريّ واللحن الموسيقي؛ والحساسيَّة الجماليَّة في تتبع الحركات ورسم أبعادها، ومتابعة سيرورة الأنساق المتناغمة في القصيدة؛ وهذا يعني أنَّ التراسلات في قصائد البستاني ليس تراسلات حواس، وإنما تراسلات مشاعر وانفعالات مستبطنة في أعماقها، تشفُّ عن مناحٍ نفسيَّة، تتعدَّى شكلها البصريّ وحراكها الشعريّ إلى ما تمور بها النفس الشعريَّة من انفعالات وأحاسيس معقدة، سواء أكانت ناتجة عن وعي قصدي أم غير قصدي؛ لترسيم الحركة الشعوريَّة بكل صخب اللحظة الشعريَّة وتوترها وما تفيض به من دلالات وتأزمات ترتد في المظهر اللغوي لتتخذ شكلاً ما أو نسقاً شعريًا معيناً.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعري- نلحظ أنَّ الشاعرة تعتمد الصورة- الحركة ركيزة جوهريَّة لتمثيل صورة الراقصة وإحساسها الشعوريّ؛ وليس الصورة التي يضاف إليها الحركة على شاكلة الصورة السينمائيَّة، حسب رأي الدكتور محمد العبد[2]؛ وهذا ما تبدَّى لنا من خلال تتبع حركات قدمي الراقصة؛ ورسم إحساسها الشعوريّ الداخلي؛ وبث صخب الذات وانطلاقتها في فضاء الأمل والحرية لتمثل اصطراع الذات بين يأسها وحزنها وسوداويَّة رؤيتها وقتامتها؛ وبين الانطلاق من ربقة هذه الرؤية

---

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 107- 108.

(2) العبد، محمد، 2003- الصورة والثقافة والاتصال؛ ص 150.

وكسر جميع الحواجز والارتدادات النفسيَّة الشعوريَّة لتسبح في فضاء الحلم والحرية والأمل؛ وهذا ما جسَّدته في القصيدة من إيقاعات تجمع بين الحسّ والحركة والشعور والمد البصريّ: "آهـو.. أنء أتحسَّس حُمَّى جبيني إذا قدمي تطرقُ الأرضَ... إنَّهم أرهقوني"؛ ثم تفاجئنا برسم صخب الذات وحركها الشعوريّ بمونتاج فني بصريّ يتبع إحساس الذات وتماوج الإيقاع الصوتي واللحن الراقص الذي تتماوج عليه حركات الراقصة؛ بإحساس شعوري دامع وموجع: "وحولهما شجر الحزنِ تصطفُّ أغصانُهُ.. تتعانقُ في رقصةٍ دامية"؛ وهكذا؛ يبدو لنا أنَّ الشاعر تحاول أن تجمع في القصيدة السابقة جميع الإيقاعات التي تتوافر عليها القصائد الحركيَّة الحسّاسة من إيقاعات بصريَّة ونفسية وصوتيَّة؛ لخلق نصّ شعريّ متماوج الإحساس مفتوح الرؤى؛ وذلك لتحقيق معادلة [القصيدة الجماليَّة/ أو القصيدة التفاعليَّة]؛ وهي القصيدة التي تسهم في تحقيق قمة الإبلاغ والتأثير من جهة؛ والتواصل الفني الأخّاذ الذي لا ينتهي أثره على امتداد الزمن من جهة ثانية.

والرقص – عند البستاني– ليس تعبيراً عن فرحٍ أو سرور، وإنما هو باعث لجراحاتها وأوجاعها ومظاهر حنينها إلى براءة الأشياء؛ لاعتصار مظاهر فطرتها؛ فهو لغتها للتعبير عمَّا يختلج في باطنها من مواجع وآلام وعذابات ممضة تحرق القلب؛ وتدمي المشاعر:

إنَّ للبحرِ أسراهُ:
قلبي ومنظومةٌ من بلابلٍ مذبوحةٍ
في دياجيرِ حيتانِهِ
وشواطِئ ترقصُ في جُرْحِها غابةٌ من نخيلْ.
وللبحرِ أذرعٌ تغتالني في الليالي.
وغصنٌ يحاصرني في الأصيلْ.."[(1)].

إنَّ هذا الإحساس الكابوسيّ المحمل بالمواجع الممضة، والصور المرعبة دليل على أنَّ الرقص لديها هو عزف حركي على جراح معاناته، وتعبير عن وجعها وإحساسها بالضيق، فما أدّق هذه الصورة في التعبير عن إحساسها الكابوسي بالضيق: "وللبحرِ أذرعٌ تغتالني في الليالي"، ثم إحساسها بالحصار "وغصنٌ يحاصرني في الضيقْ". وقد يأتي الرقص لديها تعبيراً عن عالم السكينة والتيه والسكر الروحي؛ لتسبح في فضاء السمو الروحي والصبابة الغرامية، والوله الصوفي الذي يشعرها بالدوار، بلغة تجمع فيها بين السمو بالروح والسموّ بالجسد؛ كما في قولها:

"الدوارُ، الدوارُ، الدوارْ

(1) البستاني، بشرى، 2010– أندلسيات لجروح العراق، ص 45.

على حافَّةِ البحرِ

في حانةِ الموتِ

في صالةِ الرقْصِ

....

كانَ الصَّدى

يلامِسُ أوتارَ ليلي شجيُّ المرامْ..

جسدي يتشكَّلُ برقاً على البحرِ

يزرعه اليمامْ..

ويبحث عن وردة الماسِ وسطَ الركامْ.."[1].

إنَّ من يتأمَّل في حيثيات المقبوس الشعري يلحظ فاعليَّة هذا الفن [فن الرقص] في تشكيل بنية قصائدها؛ لتعبِّر عن مشهد جماليّ أو إحساس شعوري رومانسي تحاول تجسيده بإيقاع روحي وجسدي في آن؛ مدركة: "بأنَّه لابُدَّ لأيِّ نظرة عامة في الفنّ من أن تبدأ بالإدراك الجماليّ، أو الإحساس الجماليّ؛ أي أنَّ الإنسان يستجيب لشكل الأشياء القائمة أمام حواسه وسطحها وكتلتها، كنا ينتج تناسق معيَّن متعلق بهذا السطح والكتلة بصورة إحساس بالمتعة؛ بما يؤدّي الافتقار إلى مثل هذا التناسق إلى خلق شعور بعدم الارتياح؛ وقد اعتمدت نظريَّة الأشكال في مجال الإدراك على التجربة المباشرة، إذ يرى الشكلانيون أنَّ العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات الشاملة"[2]. ولهذا، نلحظ أنَّ البستاني تُفعِّل الفنون جميعها؛ وتتراسل معها، بوصفاتها فنوناً حركيَّة، تولِّد اللذة والإثارة من خلال إدراكها الجمالي؛ والشعور بالارتياح إثر تراسل الفنون بإيقاعها الجماليّ المتنامي الذي تولِّده في قصائدها.

ولعلَّ ما نلحظه من دلالات الرقص – عند البستاني- أنَّها تشكِّل فضاءاتها الدلاليَّة في التعبير عن عوالمها الرومانسيَّة الممتدة؛ من تجسيد لعالم الطفولة بكل ما تضمُّه من براءة وغبطة وبهجة وخصوبة وجمال؛ كما في قولها:

"حولَ مائدةِ الشوقِ.. طفلينِ.. كُنَّا.

نُخاتِلُ أقداحَنا..

بيننا برعمٌ يَتَفَتَّحُ عن صبيةٍ يلعبونَ

.. بماءِ الينابيعِ..

---

(1) المصدر نفسه، ص 116- 117.

(2) الماكري، محمد، 1991- الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 18. نقلاً من كتاب فينومينوولجيا الخطاب البصريّ، ص 104.

يُدْهِشُهُم وهجُ سربِ الحَصَى..
يرقصُ الماءُ من غبطةٍ بخفيفِ الضياء..
ارقُصِي..
قالَ ليلُ المراكبِ للريحِ،
مالَ الدليلُ..
وتاهت بأردائِهِ وشوشاتُ الفوافلِ،
يا أرضُ ها إنني أنفضُ النارَ عن كتفيْكِ،
فَرُدِّي وشاحَكِ،
ثمَّ خذيني"[1].

لابُدَّ من أن نشير إلى أنَّ البستاني ترى أنَّ فن الرقص "ليس تعبيراً عن الفرح وحسب، بل هو تعبير عن أعلى درجات الحزن لحظة يضيق الجسد بمكابدته فيلجأ لحركة الرقص نفضاً لألمه وتخلصاً من ثقله"[2]. وهنا عمدت البستاني – في المقبوس الشعريّ- إلى تحميل مؤولة "الرقص" دلالات رومانسيَّة؛ تدلُّ من خلالها على عالم الطفولة، وخصوبتها وينابيعها المتدفقة التي تملأ الكون غبطة وفرحاً وسروراً، خاصَّةً عندما ترى جميع الأشياء من حولها تتراقص صبابة وعشقاً وطرباً، تعبير عن إحساساتها العاطفيَّة الرومانسيَّة الحالمة، ولحظات الحب الشفيفة التي ترنو إليها في عالم رومانسي مشق جميل: "يرقصُ الماءُ من غبطةٍ بخفيفِ الضياء"؛ وعلى هذا النحو، اعتمدت البستاني في ترسيم المشاهد الرومانسيَّة المشرقة التي تفيض خصوبةً وحيويَّة وتناغماً جماليًّا على إيقاعات التراسل الفني مع الفنون الأخرى (فن الرقص، الغناء، والموسيقا)، لتخصيب إيقاعات قصائدها جماليًّا لترتقي أعلى المستويات من الإثارة وعمق التعبير.

5- التراسل مع فنِّ السينما:

إنَّ تراسل لغة الشعر مع فن السينما تراسلٌ فنيٌّ استرجاعيٌّ ينبع من طبيعة تفاعل الفنون وتضافرها؛ نظراً إلى تعقد الحياة المعاصرة، فكان من الطبيعي أن تتداخل الفنون مع بعضها للتعبير عن هذا المتداخل المعقد في واقعنا المعاصر المأزوم، ومن هنا: "تَرَكَّزَت أكثر عمليات التأثر والتأثير بين الفنون"[3]، إذ إنَّ الشعر، بوصفه وجوداً موازياً لوجودات أخرى تقع تحت التأثيرات نفسها لابُدَّ من أن يفيد من تقنيات الفنون الأخرى، فمثلاً استعار أسلوبي الاسترجاع وتيار الوعي من الرواية الحديثة،

---

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 29.
(2) البستاني، بشرى، 2011- في الريادة والفن، ص 123- 124.
(3) الدخوي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة؛ ص 15.

وكذلك استخدم الحوار الوافد من المسرح، على أنَّ أهمّ تغيير طرأ على القصيدة منذ نشوئها إلى يومنا هو تبنيها لأسلوب المونتاج الذي استحدثته السينما، وهذا الأسلوب الأخير أخذ يتعالق ويتداخل مع الفنون الأخرى، لما له من أهميَّة فيما بنية العمل الفنيّ، حيث أنَّهُ يتكفَّل في أن يؤدي الدور نفسه الذي يؤديه في السينما وهو (عملية الانتخاب، والتركيب)، أي إعادة الخلق حيث أنَّ الطبيعة تمده بالمادة الخام فقط"[1].

وتُعَدُّ من أولى ابتكارات القصيدة الحداثيَّة على مستوى الصور المتحرِّكة أنها تراسلت مع الفن السينمائي من خلال ما يسمى بالمونتاج الشعريّ تأثراً بتقنيَّة المونتاج في السينما؛ "بيد أ نَّ المقارنة بين الشعر والسينما من حيث الخصائص العامة المشتركة تجعلنا نؤكِّد أنَّ اللقطة السينمائيَّة قد تعتمد أيضاً على التكثيف والإيحاء والرمز، وقد تعتمد على التعريض والكناية، وقد تعتمد على المجاز المرسل والتشبيه، يمكن مثلاً تركيز عين الكاميرا على عين الشخصيَّة في طبقة دالَّة من طبقات النظر في موقف بعينه، كما يمكن مجاوزة عين الكاميرا اللقطة إلى أخرى للمقارنة التي تريدها من المُشَاهِد"[2].

والحق أنَّ تراسل لغة الشعر مع الفن السينمائي يهب الصورة الشعريَّة المكاشفة البصريَّة إدراك الألوان والأحجام، وتتابع الحركات، والإيقاعات بلقطات متنامية تزيد الصورة وضوحاً وإدراكاً وجاذبيَّة، وعلى هذا يختلف المونتاج في لغة الشعر عن المونتاج في السينما؛ في أنَّ المونتاج في الأولى يعتمد اللقطات الثابتة في حين أنَّ المونتاج في الثانية يعتمد اللقطات المتحركة؛ وكذلك المونتاج في الأولى يعتمد الظلال اللونيَّة وتداخل الخطوط والأحجام في التعبير عن حيويَّة الصورة وحراكها البصريّ، في حين أنَّ المونتاج في الثانية [السينما] يعتمد الضوء أو ما يُسَمَّى [التظليل الضوئي] بتوليف فني يقوم على التناوب بين [الظل/ والضوء] في توليف الصور وتوزيعها على لقطات، مما يكسبها طابعاً حركيًّا متناميًّا، ممنتجاً يُقَرِّبُ الأشياء، ويباعدها بحراك بصري، تبعاً لمحفِّزات الفيلم وعنصر التشويق في توجيه عين الكاميرا. ومن هنا: "فإنَّ المونتاج على الأساس الميكانيكي هو عمليَّة ربط لقطة بأخرى. وعلى هذا الأساس دخلوا إلى مفهوم المونتاج بتدرج مع أهم مراحل السينما العالميَّة مثل مرحلة الكاميرا الثابتة، ومن ثمَّ مرحلة حركة الكاميرا، والمونتاج بالكاميرا، أي: تقطيع الحدث بالكاميرا، أو تقطيع العمل السينمائي، وصولاً إلى أدَّق مراحل تطوُّر السينما مثل التفصيل في اللقطات: لقطة قريبة جداً، لقطة قريبة، لقطة متوسطة، لقطة كبيرة، لقطة بانوراميَّة.... إلخ. فضلاً عن أساليب تقاطع اللقطات وتراكبها وعمليات المزج وغيرها"[3].

---

(1) المرجع نفسه، ص 15- 16.

(2) العبد، محمد، 2003- الصورة والثقافة والاتصال؛ ص 147- 148.

(3) الدخوي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة؛ ص 20.

ويلحظ القارئ أنَّ المونتاج الشعريّ قد حوَّل من طبيعة الصورة الشعريَّة المعاصرة من طابع سكوني إلى طابع حركي بصري؛ إذ أصبحت الصورة مشهديَّة سينمائيَّة تقوم على الإدراك البصري، وليس الإدراك السمعي القرائي، ومن هنا؛ اختلفت الصورة الشعريَّة المعاصرة بإيقاعاتها البصريَّة عن الصورة الشعريَّة الكلاسيكيَّة الساكنة التي تميل إلى لغة الوصف؛ أو البوح الصريح، وقد وقف الناقد حمد محمود الدوخي على هذا النوع من الصور؛ إذ يقول: "نقصد بسينمائيَّة الصورة الشعريَّة ذلك البناء الشعري- المشهدي الذي يعمل على الارتفاع الذي يعمل على الارتفاع بالمتلقي من نظام القراءة/ سامع إلى نظام القراءة/ مُشَاهِد. وذلك من خلال استنفاد أكبر ما يمكن من الثورة الدلاليَّة الهائلة التي تحملها الصورة السينمائيَّة نتيجة اختزالها المعقد لنظام علاماتي يكاد يكون لا منتهياً، ورصد مكوِّنات هذه الثروة داخل الصورة السينمائيَّة من ديكور وكادر وإضاءة وظلّ. وغير ذلك من لوازم البنية البصريَّة، وشدّ جميع عناصر التكوين هذه بمونتاج واعٍ يَتَعَّهد بنتيجة المشهد، وهي الوصول بالمتلقي إلى نظام القراءة/ مُشَاهِد. ويحدث ذلك عن طريق صدم صورِ المشهد فيما بينها لإحداث حركة داخل إطار المشهد لتكوينِ حركة المشهد العام. وهنا لابُدَّ من تعيين البؤرة التي تتفق فيها كل من بنية الصورة الشعريَّة وبنية الصورة السينمائيَّة بَعَدِّهما تشكيلين غنوصيين لا يمكن تحديدهما تحديداً فيزيائيًّا، ولكن يتم التعامل معهما على أساس الإحساس بهما، أي بآنيتهما، أي بما يكتنزه كل منهما من نظام يُنَشِّط دورة التوليد الدلاليّ ويعمل على ديمومتها. وهذه البؤرة هي 'وهميَّة الفضاء' الذي تقدّمه كل منهما"[1].

وما نلحظه – في الصورة الشعريَّة السينمائيَّة- أنَّها تعتمد العين في تحديد حراك الصورة وطيفها الدلاليّ، فهي بمثابة آلة التصوير بالكاميرا، ومن هنا؛ فإنَّ تراسل لغة الشعر مع السينما هو تراسل فني يقوم على "جدليَّة العلاقة بين العين والكاميرا. فكما أنَّ الكاميرا تستطيع أنْ تصوِّر لقطة لجبل، مثلاً، ولقطة لامرأةٍ في مطبخ، وتستطيع أن تنتج معنًى من ذلك. فإنَّ لغة الشعر تستطيع الشيء نفسه. فكما أنَّ هناك صوراً شعريَّة لا يُمْكِن أن تُحْتَوى إلاَّ سينمائيًّا، فإنَّ هناك صوراً سينمائيَّة لا يمكن أن تُفْهم إلاَّ شعريًّا"[2].

ومن هنا؛ نفهم أنَّ السينما هي المولِّد الإيقاعي البصري المنتج لشعريَّة الصورة مشهديًّا؛ وإيقاعاً بصريًّا، فكما أنَّ الصورة السينمائيَّة مركز تفعيل المشهد الشعريّ البصريّ فإنَّ مونتاجها الشعريّ يقوم بتنظيم اللقطات والتوليف فيما بينها، لخلق نسق تصويري مشهدي متناغم اللقطات لإنتاج مشهد شعريّ بالغ الإثارة والتركيز؛ ومن هنا "يبدو أنَّ كلاًّ من الفيلم والشعر الحديث متفقان على أنَّ النقطة الأساسيَّة

(1) المرجع نفسه، ص 47.

(2) المرجع نفسه، ص 56- 57.

هي ليست في إخبار المُشَاهِد أو القارئ بما تعنيه الأشياء، بل بجعله يكتشف ويشعر ويدرك هذا المعنى بنفسه، كما أنّهما متفقان على مبدأ التجاوز الذي قام عليه المونتاج السينمائيّ، إلى جانب النزعة التصميميَّة العالية التي نراها في الفيلم والشعر الحديث نحو كسر الأنظمة والأشكال المهيمنة وتجاوزها لبناء نظام مستند إلى تجربة المبدع الذاتية، واعتبار هذا التجاوز شرطاً لتكوُّن العمل الفني وتميُّزه"[1].

ويلحظ المتلقّي أنّ تراسل لغة الشعر مع الصورة السينمائيَّة المشهديَّة في قصائد البستاني يتبدّى في تطويع العين لتمثُّل طبيعة الصورة وحراكها البصريّ؛ فهي تعتمد الظلال اللونيَّة، والحراك المشهديّ من لقطة كبرى إلى لقطات جزئيَّة تفصيليَّة تحايث الصورة السينمائيَّة في تتابع اللقطات وتجاورها وإيقاعها البصريّ، من لقطة جزئية إلى لقطة أخرى؛ لتكتمل الصورة المشهديَّة وتتضّح زاوية الرؤية؛ على شاكلة قولها في المشهد الشعريّ التالي:

"وَسَطُ الجامعةْ...

والشبابُ يدورون حولَ الحديقةِ،

قمصانُهم بيضٌ

كتبٌ،

كراريسُ..

بعد دقائقَ يبتدئُ الامتحانْ...

يَتفَقَّدُ أقلامَهُ طالبٌ،

يَتفَقَّدُ أحلامَهُ آخرٌ...

وتناولُ طالبةٌ شعرها لنسيمِ الصباحْ..."[2].

بدايةً، نشير إلى أنّ سينمائيَّة الصورة - عند البستاني - تعتمد اللقطات التفصيليَّة القريبة التي تُرَكِّز فيها على زاوية الرؤية، وتُثبِّت عين الكاميرا إزاءها؛ لترصد اللقطات بكل تفاصيلها الجزئيَّة؛ لقطة أولى تتلوها لقطة ثانية، وثالثة، ورابعة، ليكتمل المشهد، وتتجسد الرؤية بوضوح.

وهذا يدلنا على أنّ الجانب الأهم في العلاقة بين الشعر والسينما يتمثّل في الشعريَّة، ذلك الخيط/ سحريّ الذي ينتظم الفنون والسقف الذي تسعى كلّ الإبداعات بما فيها السينما إلى بلوغه، ولا تستطيع السينما بلوغه إلاّ من خلال لغتين: لغة القول، ولغة الصورة، فمن حيث لغة القول (فإنّ اللغة في السينما تعتمد بدورها صفات قد نجدها في اللغة عامّة واللغة الشعريَّة بخاصّة، ومنها: الاقتصاد، الكثافة، الإيحاء،

(1) صنكور، صفاء، الشعر العربي الآ ن، ص 50، نقلاً من الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 229- 230.

(2) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 115.

الانزياح، وهذا ما يُوَحّد أفق التفكير في السينما في علاقتها بالشعر والعكس وارد أيضاً)، ومن حيث لغة الصورة (فإنَّ مفهوم الشعريَّة هنا يتحوَّل إلى لحظة من لحظات تمفصل الفيلم واستعماله للصور السينمائيَّة من خلال لقطة واحدة أو عدَّة لقطات متتالية استعمالاً مجازيًّا. وعندما نقارب بعض الأفلام نكتشف أنَّ هناك العديد من اللقطات تحيد عن نظام الكتابة النمطيّ الخطيّ المتبع، وتلجأ إلى خرق هذا النظام عن طريق الإتيان بصورة أو لقطة- لقطات مكثفة تُعَمِّق مرسلة الفيلم من خلال إلقاء الضوء على حدث ما أو إضاءة بعض أبعاد الشخوص)[1]. وعلى هذا؛ فإنَّ الكاميرا في الصورة السينمائيَّة هي محور تكثيف اللقطات وتتابعه وتجسيدها بصريًّ، في حين أنّ المونتاج الشعريّ هو مركز تقريب اللقطات ومنتجتها في الصورة الشعريَّة، من خلال منتجة اللقطات الجزئية، وتوليفها بصريًّا، بما يخدم زاوية الرؤية وتركيز أبعادها.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ الشاعرة ترصد المشهد بعموميته، ثم تبدأ باللقطات الجزئيَّة من خلال التركيز على التفاصيل؛ وإنَّ اللقطة الكليَّة أو المشهد الكلّي الذي يظهر لعين المشاهد؛ بدايةً هو مشهد الجامعة وحديقتها [وسط الجامعة.. والشبابُ يدورون حول الحديقة]، ثم تبدأ بالتدرُّج في التفاصيل؛ لتركيز عين الكاميرا على حركة الشباب حول الحديقة؛ ثم تدقّق بالجزئيات التفصيليَّة البسيطة أكثر بتثبيت عين الكاميرا على قمصانهم وكتبهم وكراريسهم؛ ثم تُقَرِّب اللقطات أكثر فأكثر، لتصوُّر جوّ الامتحان من الداخل؛ عبر مشهد تفصيلي دقيق؛ تثبت عين الكاميرا على زاوية رؤية بصريَّة [فلمنة المشهد]؛ وذلك برصد حركة الطلاب ومشاعرهم وتفقد أقلامهم، وإحساسهم الشعوريّ وآمانيهم؛ ثم تخلق الشاعرة نوسة مشهديَّة بإقحام لقطة جزئية وهي تثبيت عين الكاميرا على شكل الطالبة التي تزدهي بشعرها الحريريّ وحركة انسيابه مع نسيمات الصباح العليلة؛ وهكذا، بدا المشهد ممنتجاً بلقطات متقاربة/ ومتباعدة؛ كليَّة، وجزئيَّة (تفصيليَّة)، بغية تمثيل المشهد بكل خصوصيته الفنية وحراكه البصري؛ وكأنَّ الشاعرة أرادت أن تُجَسِّد المشهد تجسيداً بصريًّا؛ أمام المشهد؛ ليتمثله ويدركه بوضوح، وهي تعي أنَّ الإدراك الجماليّ لابُدَّ أن يكون حسيًّا فكيف إذا كان هذا الإدراك إدراكاً بصريًّا؛ وهذا دليلٌ: أنَّ الموضوع الجماليّ يستمدُّ معناه من الأشياء التي تُمَثّله، والموضوع المُتَمَثّل يوجد فقط من خلال – وفي- مظهر الموضوع الجماليّ، ولا يشير إلى شيءٍ خارجه، أي إنَّ الموضوع المتمثل يتمُّ اكتشافه بشكل مباشر من خلال المظهر، الذي يقول بمفرده كل شيء؛ وإنَّ المظهر في النهاية مظهر ذاتي، ومعناه يوجد في المظهر ذاته. أمَّا الخيال فإنَّه يعمل على ظهور ورؤية المعنى، ووظيفته تبقى موجودة داخل حدود

---

(1) انظر القمري، بشير، 2002- السينما في الشعر، مجلةعلامات، ج46، ص 128. وانظر الصفراني، محمد، 2008- الشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 229- 230.

مظاهر الموضوع الجمالي»[1]؛ ومن هنا، فإنَّ الإدراك البصريّ للصورة الشعريَّة السينمائيَّة لا يترك العنان الجموح أمام المتلقي لتخيل الصورة كيفما يشاء أو تزيقها بعبث الخيال؛ أو ترسيمها الذهني؛ شأنها في ذلك شأن اللقطة التصويريَّة في الفيلم؛ فلابُدَّ للصورة الشعريَّة السينمائيَّة من مرجع حنين بصري تستند إليه؛ وهذا ما ينطبق على الفنون البصريَّة جميعها تقريباً؛ إذ إنَّ خيال المتلقي للوحة التشكيليَّة مثلاً لا يقوم بإقحام صورة متخيلة بعيدة عن المرجع، فدور الخيال لا يزيد عن الدور الذي تقوم به الذاكرة التي تبقى على الماضي دون أنْ تفرضه عليه، وتمكّنه من الشعور بالمستقبل دون أن يتوقَّعَه»[2].

ومن خلال متابعتنا لحركة اللقطات ومونتاجها الشعريّ في القصيدة السابقة؛ نلحظ أنَّ البستاني تلجأ إلى اللقطات السينمائيَّة المكثفة، بتلوين مشهدي درامي مكثف؛ أو تصوير بانورامي يزيد وقع الصورة بعداً مشهديًا وتجسيداً بصريًا، وإحساساً دمويًا وأسلوباً مأساويًا على شاكلة قولها:

«تُدَوِّي القنابلُ...

تحفُرُ دُغْلَ الحديقةِ

تزحفُ نيرانها والشظايا...

أكفٌ تطيرُ وأشلاءَ حلمٍ طريٌ

جروحٌ تنزُّ دماً..

والكراريسُ تلقفها النارُ...

يهوي الشبابُ وقمصانُهُم حمرٌ..

تبكي الحديقةْ..

وردٌ يردِّدُ:

ما أصعبَ الامتحانْ...»[3].

بدايةً، نشير إلى أنَّ الصورة الشعريَّة السينمائيَّة – عند البستاني- ليست مبنية على التجسيم الحسيّ وتحديد المقاسات والأبعاد المرئيَّة بحذافيرها وحسب، وإنما هي لقطة معايشة تقريبية للواقع في مسافاتها الزمانيَّة وحراكها البصريّ على مستوى الحيِّز الزماني والترسيم المكاني؛ وذلك تجنباً للتنافر بين المشاهد المرئيَّة المجسدة بصريًا/ وحيِّزها الواقعي الذي تنتمي إليه؛ أو الزمني الذي تدور في فلكه؛ وتأسيساً على ذلك؛ فإنَّ البستاني استقطبت الصورة- البانوراميَّة ذات الحراك الدرامي في تكثيف لقطات المشهد، وعصف الأحداث بحذافيرها، وحيثياتها الجزئيَّة؛ ومن هنا، فإنَّ اهتمام البستاني في تنويع مصادر الصورة

(1) الزيدي، جواد، 2010- فينومينوولجيا الخطاب البصري، ص 107.

(2) المرجع نفسه، ص 108.

(3) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 115- 116.

وتقنياتها من تداخل وتراسل مع الفنون الأخرى جعل لقصائدها خصوصيَّة في التأثير وبداعة فائقة في التعبير؛ وهذا بديهي إذ تُعَدُّ الصورة مخَّ العمل الشعريّ، وقد تكثّف الجهدُ على تطويرها وتنويع مصادرها في القصيدة المعاصرة، وهذا التكثيف – في شكلٍ مهم من أشكاله- هو نتيجة ضرورة تنبع من مرحلة القصيدة، وهي معاصرتُها لفنون كبرى في مقدمتها فن السينما، أي الصورة السينمائيَّة (الصورة المتحرِّكة)، حيث أحدثت هذه الصورة قطيعة مع كثير من مراحل الصور الشعريَّة؛ إذ نقلتها إلى مراحل كانت بالنسبة لها، أي للصور الشعريَّة، مجرّد تأملات خياليَّة في الوقت الذي أصبحت فيه هذه التأملات تمثّل وجوداً داخل الحقل السينمائي، ولو أنَّ هذا الوجود يحتفظ بوهميته وحلميتِّهِ، إذ لا وجود حقيقي له في الواقع؛ ولكن الصورة السينمائيَّة خلقت منه واقعاً آخر داخل الواقع. واقعاً مختزلاً للواقع أي نموذجاً له"[1]. وهذا يعني أنَّ الصورة الشعريَّة بتراسلها مع المونتاج السينمائي جعلها تخلق من الواقع الوهمي وقاعاً جديداً محايثاً للواقع العياني البصري المشاهد (الواقع الحقيقي) بهدف الوصول إلى الغاية القصوى من هذا التجسيد الحقيقي، وهي جعل المشهد البصريّ وقاعاً محسوساً ومدركاً بصريًّا بما يتضمنه من ديكور وشخصيات وأحداث ومرئيات تقرِّب المشهد إلى عين الرائي عبر توجيه عين الكاميرا إلى العالم المرئي الذي تشكّله الصورة السينمائيَّة في حراكها البصريّ على امتداد مساحة النصّ الشعريّ.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد اللقطات التصويريَّة المتتابعة بمونتاج شعريّ مكثّف على شاكلة المونتاج السينمائيّ وفق ما يسمى [فلمنة المشهد] وتسريع اللقطات، وتتابعها المهشدي المكثف، لقطة تلو أخرى تتبعها لقطات أكثر تفصيلاً وتجسيداً؛ وتقريباً لعين الكامير، لترصد أدّق المشاهد وأشدها حساسيَّة، كما في اللقطات التالية:

(1) الدخوي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة؛ ص 66.

اللقطة الأولى: (تدوي القنابل = تحفر دُغْل الحديقة) ⟸⟹ (لقطة مشهديَّة عامة)

اللقطة الثانية: (تزحفُ نيرانها والشظايا) ⟸⟹ (لقطة مشهديَّة أكثر قرباً تابعةً للقطة السابقة)

اللقطة الثالثة: (أكفٌ تطيرُ وأشلاء حلمٍ طري)

(لقطة بانوراميَّة دراميَّة أشدُّ قرباً وتجسيداً بصرياً)

اللقطة الرابعة: (جروحٌ تنزف دماً/ الكراريش تلقفها النار)

(لقطة بانوراميَّة دراماتيكيَّة قريبة تفصيليَّة دقيقة)

اللقطة الخامسة: (يهوي الشبابُ وقمصانُهُم حمرُ)

(لقطة قريبة جداً تمثل مرتكز الحدث شعريّ)

اللقطة السادسة: (تبكي الحديقة/ وردٌ يردد ما أصعب الامتحان)

(لقطات شاعريَّة مؤنسنة تهويميَّة)

إنَّ منتجة هذه اللقطات وتجميعها تنتج مشهداً بانوراميًّا مأساويًّا (مرعباً) ينمّ على مأساويَّة الرؤية، وفظاظة المشهد الإجرامي المرعب من خلال مساحة الرؤية البصريَّة المفتوحة التي يتركها المشهد؛ بمنظومة بصريَّة تحدِّد تفاصيل المشهد بحراكة البصريّ؛ وتتابع اللقطات المشهديَّة الصادمة للعين؛ لإبراز فداحة المشهد مجسداً عيانيًّا للقارئ، وكأنَّه أمام شريط سينمائي متتابع اللقطات؛ يرصد اللقطات بحذافيرها، لقطة بعيدة، ولقطة قريبة ولقطة قريبة جداً؛ تجمع بين الإضاءة والتظليل، لإبراز المشهد وتهيئة تدريجيًّا ليصل إلى ذروة التأثير والتجسيد البصري المؤثر. وهذا يدلنا على أنَّ تمثّل الصورة السينمائيَّة في الصورة الشعريَّة ما هو إلاَّ نوع من رغبة البلوغ بالصورة الشعريَّة أقصى درجات الحيويَّة والحضور. فإذا كان تمثُّل الصورة الشعريَّة للصورة التشكيليَّة تمثُّل للمكان الذي يتسّع للأبعاد والعلاقات بين الألوان، فإنَّ تمثُّل الصورة الشعريَّة للصورة السينمائيَّة تمثُّل للمكان والزمان في آنٍ معاً. ذلك أنها تبنى على الصورة الحركة، وليس الصورة التي تضاف إليها الحركة[1]. ومن هنا؛ فإنَّ تراسل الصور الشعريَّة مع الصورة السينمائيَّة يُعَزِّز فاعليتها في الإيحاء ومضاعفة التأثير؛ بوصفها صوراً حركيَّة تعتمد الحراك البصريّ للإحاطة بالمشهد بواقعه العياني المجسَّد؛ وهذا ما يظهر لنا جليًّا في كتابات رولان بارت؛ إذ يذهب بارت إلى أنَّ الصورة تتصف بالشفافيَّة، فهي لا تشير إلى نفسها بل إلى الموضوعات التي تصوِّرها؛ إنها دالّ يخفي نفسه وراء مدلول. وهذه القدرة على الاختفاء وراء المدلول لم تكن متوفرة من قبل للكلمة وللثقافة المكتوبة أو المسموعة. فطبيعة الصورة بوصفها مجرَّد دالّ تختفي تماماً بحيث لا تعد هناك مسافة فاصلة بينها وبين ما تصوِّره؛ إذ تصبح هي وما تصوِّره سواء. والصورة بذلك تتوافر فيها كلّ خصائص

(1) العبد، محمد، 2003- الصورة والثقافة والاتصال؛ ص 150.

الإيديولوجيا، فهي تقدم نفسها على أنها بسيطة ومباشرة، ومجرَّد ناقل للواقع، وهذا ما يرشحها الآن تكون الحامل الجديد للإيديولوجيا، لا بوصفها تزييفاً للوعي وحسب، بل للإدراك كذلك. فالزيف لم يعد يصيب الأفكار والتصورات، بل أصبح يصيب الرؤية"[1].

وهكذا، فإنَّ تراسل لغة الشعر –عند البستاني– مع الفنّ السينمائيّ يؤكّد قدرتها على توظيف هذا الفن بما يحقق لصورها الشعريَّة قوة الإصابة وبلاغة الإبلاغ والتخدير الفني؛ باستتباع صوراً فوتوغرافيَّة أو لفظية تنقل المعلومات بقصد المتعة أو الألم؛ وإنما هي صور حركيَّة تؤثر على الأسلوب وتحدّد الاستهلاك، وتتوسط بين علاقات القوة. من الذي نراه، ومن الذي لا نراه؛ من الذي يحظى بالتميُّز في ذلك النظام المرئي الأملس البرَّاق؟ وما تلك الجوانب التاريخيَّة الخاصَّة التي تنتمي إلى الماضي وتوجد لها تمثيلات بصريَّة يتمُّ توزيعها الآن؟ وما تلك الجوانب التي لا توجد لنا تمثيلات، ولا توزيعات بصريَّة؟ لمن تعود تلك التخيلات التي تتم تغذيتها من خلال هذه الصور البصريَّة أو تلك"[2].

إنَّ الإجابة عن هذه الأسئلة تبقى في حيِّز الطرح والمناقشة في فقرتنا القادمة عن جماليَّة التشكيل البصريّ، من خلال فني المونتاج والسيناريو، لكن ما نريد الإشارة إليه: هو أنَّه: إذا كان للصورة السينمائيَّة قدرتها على الإبلاغ والتأثير بفعل الحراك البصريّ والمزج الصوتي فإنَّه بإمكان الصورة الشعريَّة بصريًّا أن تضاهي الصورة السينمائيَّة بقوة التأثير والحراك الشعوريّ البصريّ الذي تدخل من خلاله عمق الشخصيَّة المجسدة؛ أو بؤرة توتر المشهد الشعريّ، وهذا ما سنحاول إثباته لاحقاً.

---

(1) منصور، أشرف، 2003– صنمية الصورة: نظرية بودريار في الواقع الفائق، مجلة فصول، ع62، ص 227.
(2) روجوف، إيريت، 2003– دراسة الثقافة البصريَّة، تر: شاكر عبد الحميد، مجلة فصول، ع 62، ص 165.

الفصل الثالث

جماليّة التشكيل البصريّ

إنَّ التشكيل البصريّ في القصيدة المعاصرة لا يقلّ قيمة وأهميّة؛ بل شعريّة عن بنية اللغة الشعريّة ذاتها في التعبير؛ إذ ثمّة اهتمامات بالتشكيل البصريّ يعود إلى محاولة سدّ الفراغ الذي أحدثه ضعف الصلة بين الكاتب والمتلقي باندثار الوظيفة الإنشاديّة التي كانت تبرز القيم الجماليّة والملامح التعبيريّة، وقد يكون هذا الاهتمام من تأثيرات الدادائيّة والسرياليّة وغيرها من التيارات الشعريّة والفنون التشكيليّة التي وجدت طريقاً إلى الشعر العربي الحديث بهدف التمرُّد على المألوف والرتيب[1].

وأعتقد أنَّ القصيدة المعاصرة لم تعُدْ تُعْنَى بالشكل الإيقاعيّ كاعتنائها بالشكل البصريّ؛ إذْ أصبحت القصيدة الحديثة تشكيليَّة تعنى بالتلقي البصريّ، وهذا يدلنا على أنّه مع ظهور شعر التفعيلة وخروج النصّ الشعريّ عن النمط العمودي الثابت تمّ تقديم أشكال مختلفة للكتابة الشعريّة تتعلّق بالرؤية البصريّة التي تستبدل آليّة السمع بتبصر العين. ومن هنا يتم إنتاج علاقات إبداعيّة بمذاق جديد ينبثق من اختيار الكلمات ورصّها وترتيبها مرئيًا فوق الصفحة الشعريّة[2].

وعلى هذا، حاولت القصيدة الحداثيّة أن تكون قصائد بصريّة بامتياز بوصفها قصائد أيقونيّة؛ حاولت أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصريّة عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظيّة، لذا لم يَعُدْ المعروض نصًا فقط بل هو إلى جانب النصّ فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة (صور، رسم، ألوان، صوت) تحكمها مقصديّة منتج الخطاب[3].

وتأسيساً على ذلك؛ فإنَّ الشاعر المعاصر أخذ يهتم بالمناحي الطباعيّة؛ إذ أخذ يميل إلى عَدّ الشعر الحديث شعراً قرائيًا لا سماعيًا، وإنّ القصيدة الحديثة لا تخلق تقاليدها الجماليّة من طاقاتها على التمظهر في الصوت فحسب، أي في الخاصيّة الأدائيّة للشعر، بل في الكتابة وتجلياتها المرئيّة في فضاء الورقة أو المكان الطباعي وانفتاحه على المقترحات الأسلوبيّة الممكنة؛ وهكذا؛ أخذنا نجد التقنيات غير اللسانيّة،

---

(1) انظر الكبيسي، طراد، 1987- الشعر والكتابة القصيدة البصرية، مجلة أقلام، ع1، ص 6. والعمادي، ابتسام، 2001- شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، ص 43.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 190.

(3) انظر: الماكري، محمد، 1991- الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 213. وانظر العمادي، ابتسام، 2001- شعر سعدي يوسف، دراسة تحليليّة، ص 43.

وقد أصبحت صدى للنية الصوتيّة، وبدا سطح الورقة هو المنطقة التي تتحوّل فيها العلاقة بين هذه البنية وتلك التقنيات من علاقة هامشيّة إلى علاقة جليّة تتمظهر بطريقة ملموسة جدًّا"[1].

وقد وظّف معظم شعراء الحداثة الشكل الطباعيّ؛ ليكون رديفاً للشكل الإيقاعي في إنتاج الدلالة، وهذا ما أشار إليه الدكتور ستار عبد الله بقوله: "قد لا نكون مبالغين إذا قلنا إنّ توافر العلامات المكانيّة الطباعيّة في النصّ أصبح مؤشّراً على النزوع الإبداعيّ الحداثيّ للشاعر العربيّ الحديث، وربما على ثقافته الحداثيّة، وتنوُّع منطلقاته وتجريبيته، وذلك لأنّ هذا الشاعر قد دأب على تطوير أدواته باستمرار، وسعى إلى تجديد رؤياه الإبداعيّة بمتابعة حركة الحداثة إبداعاً وتنظيراً، الأمر الذي دفعه إلى تجريب أشكال بصريّة متعدِّدة يلعب فيها بياض الصفحة وحجم الحروف وتوزيعها دوراً بارزاً في المعنى"[2].

ونظراً لأهميّة هذا الجانب في دراسة معماريّة القصيدة وتشكيلاتها الفنيّة عند البستاني سنقوم بدراسته وفق مسارين مهمين هما: [التشكيل البصريّ والطباعة] و[التشكيل البصريّ/ والسينما].

المسار الأول: التشكيل البصريّ والطباعة:

لاشكّ في أنّ الاهتمام بالتشكيل الطباعي في الشعر العربي الحديث لدليل أكيد على الاهتمام البالغ بالتشكيلات البصريّة في إيصال الدلالة، وتوجيه القارئ صوب تكثيف الدلالات، وإبرازها، إذ "إنَّ الإخراج الطباعي يشتغل على بنية الخطاب الشعريّ بتشكيلات بصريّة تروم توجيه القوى القرائيّة نحو مُحَفِّزات التلقي والاندغام في عالم النصّ من بوّابة العين. وبذلك، يصبح الإخراج الطباعي جزءاً أساسيًّا من بنية الخطاب الشعريّ نفسه. وإذا كانت الصحف لا تكتفي بنشر الأخبار الصحفيّة دون التدخل في إخراجها بالشكل الذي يعكس رأيها وموقفها منها، فإنّ الشعراء لا ينشرون دواوينهم في حياد عن إخراجه والتدخل في تشكيلها بصريًّا بالشكل الذي يعطي الأهميّة للمواضع التي يرومون إبرازها. مما يعني أنّ الشعراء استلهموا فنّ الإخراج الطباعي من الصحف، ووظفوه في دواوينهم"[3].

ولّما لجأت القصيدة المعاصرة إلى التعبير بشكلها البصريّ أكثر من شكلها الكتابيّ فإنّها دفعت الكثير من الشعراء إلى التلاعب بالشكل الكتابي للقصيدة على فضاء الصفحة الشعريّة عبر التلاعب بشكل الخطوط والحروف، وتفتيت الكلمات؛ بوصفها جزءاً من الثورة على اللغة والإيقاع، لتكون

---

(1) عبد الله، ستار، 2010- إشكاليّة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار رند، دمشق، ط 1، ص 140-141.

(2) المرجع نفسه، ص 141.

(3) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 130.

القصيدة متفاعلة بشكل هارموني، لتحقيق أنساقها وتناغمها الإيحائيّ؛ ودليلنا أنّه: "دخل التشكيل الكتابيّ للنصّ الشعريّ القديم في علاقة ألفة مع القارئ العربيّ فأصبح تشكيل القصيدة الهندسيّ ضمن مظانّ القارئ وتوقيعاته. أمّا في شعر التفعيلة فقد قُدّمت أشكال مختلفة للكتابة شملت الخط وأشكاله وتوزيعات السواد والبياض واستخدامات علامات الترقيم.. إلى غير ذلك من عناصر تتعلّق بالرؤية البصريّة التي هي أقدر على إدراك المكان لظهوره بمظهر المستقرّ والجامد في حين أنّ الزمان يمرُّ وتتعاقب لحظاته؛ ومن هنا، بدت قصيدة التفعيلة صوتاً فرديًّا لا جماعيًّا؛ وهذا الصوت فريدٌ لا يتكرّر ملامحه، لأنّه يعبّر عن تجربة شعوريّة تقوم كلّ عناصرها برسم فضاء النصّ الشعريّ. ومن هنا، سيتمُّ درس النصوص الشعريّة المكتوبة من خلال استكناه المعطيات الناتجة عن التشكيل الكتابيّ، وذلك باستشراف البعد البصريّ للنصّ والمتلقي معاً. وعلى هذا، فإنّ المستوى الكتابيّ لا يمكن اعتباره ثانويًّا، لأنّه يحمل دلالات يمكن سبر أغوارها حتى لو كان المبدع نفسه لا يتحكم في إنتاج قصدي للمستوى الكتابيّ في أثناء عملية الإبداع الشعريّ. وبذلك يقع على عاتق المتلقّي جزء كبير من مهمة الكشف عن كيفيّة توظيف التشكيلات الكتابيّة واستغلال الإمكانات التعبيريّة للغة المكتوبة وهذا، لأنّ دراسة المستوى الكتابيّ لا تمثّل تحليل اللغة الشعريّة في مظهرها البصريّ فحسب، وإنّما ترى في ذلك التشكيل البصريّ للغة مستوى تغييرياً ينبغي التوصل إليه لمعرفة كنه الإبداع وجماليّته في النصّ الشعريّ الحديث؛ وبذلك، فإنّ المستوى الكتابيّ يحكمه شكل يجد مرجعه في ذائقة المتلقي وحساسيته"[1].

ويؤدي الإخراج الطباعي دوراً مهماً في توجيه سيرورة القراءة الشعريّة للقصيدة؛ عندما "يُعَزِّز الشاعر بالبعد البصريّ حقائق معنويّة بواسطة الوسيلة الطباعيّة، لتصبح معاني الكلمات هي العمق المعنويّ الطبيعيّ الغائر في أعماق النفس، لاسيّما إنْ اتّفق التشكيل والتقطيع مع البعد الإيقاعي للصيانة الشعريّة"[2].

وفي إطار هذا الفهم، نؤكّد أنّ الهندسة البصريّة في تشكيل القصيدة، تبعاً لمحفّزاتها الدلاليّة، يسهم إسهاماً فعّالاً في تقلبها تقبلاً جماليًّا، خاصّة عندما تقترن الهندسة البصريّة ببداعة الإخراج وفنيته؛ وتأسيساً على ذلك يمكن أن نَعُدَّ "فنَّ الإخراج عموماً قرين كلّ ما هو بصريّ فهو مشتق من الخروج/ الخارج. ويتعامل فن الإخراج مع الظاهري والشكلي، وبناء عليه، فإنّ الإخراج مغيِّباً لها. فهو ليس حلّة شكليّة كما يتوقع البعض، وإنما هو نصّ رديف، أو محيط بالنص الأساسي يؤثّر ويتأثّر بما حوله. ولذلك كانت المبالغة غير المحسوبة في الإخراج الطباعي تساوي التهاور غير المبّرر في شأنه، ولذا فإنّه لابُدَّ من تحديد

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 190.

(2) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليّة في الشعر المعاصر، ص 248.

الهدف من كل خطوة إخراجيَّة، ومعرفة علاقتها بما حولها من النصوص، وأثرها فيها، ووظيفتها في سياقها، بما يكفل لها لعب دور مميَّز في إنتاج وتوجيه الدلالة الوجهة المقبولة"[1].

وإنَّ توظيف الفضاء البصريّ للصفحة الشعريَّة يسهم في منتجة الجمل، لتحقق مقصودها الفني على جرعات دلاليَّة، تتبع الشكل البصري تحديداً؛ وهذا دليل "أنَّ هذا التوظيف للفضاء المكاني للورقة قد شَكَّلَ منعطفاً حادَّاً في طبيعة البنية الأدائيَّة للنصّ الحديث، وذلك لأنَّه حين وجد محققات أخرى ودلالات لإثراء تجربته أصبح بذلك أكثر بعداً عن السمة الإلقائيَّة للشعر أو أكثر قرباً من السمة الكتابيَّة الحداثيَّة له، ولكنَّه من جهة أخرى، أسهم عبر الكثير من حالات التشكيل المجاني له، في خلق البلبلة والقطيعة، وفقدان التواصل بين النصّ ومتلقيه"[2].

وهنا قد يتساءل البعض: هل لغة الشعر باعتمادها التقنيات المعاصرة وانفتاحها على الفنون الأخرى تعد رسالة غائيَّة معرفيَّة، أم أنها رسالة إبداعيَّة خطيَّة مخصصة للإبداع ذاته، باعتمادها المقترحات الأسلوبيَّة والمعطيات البصريَّة في توصيل إيحاءاتها ومقصودها للمتلقي؟!.

يجيبنا الدكتور ثائر العذاري عن هذا السؤال، إذ يقول: "ليست الرسالة التي تحملها لغة الشعر رسالة معرفيَّة، وليس على القصيدة التي نقرؤها أن تزيد تجربتنا المعرفيَّة، بل هي نوع من التجارب الروحيَّة أو الصوفيَّة، فالشعر يَتَمَكّن من أنْ يصل إلى المتلقي من قبل أن يفهمه، فهو يُسَلِّط قوى تعويذاته على آذاننا، فيهزُّنا بحركته قبل أن يُتاح لعقولنا أن تسأل عن كنه ما نشعر به. ولا يتأتّى هذا التأثير من دلالات لغة الشعر، بل ينتج من بنيتها الشكليَّة تماماً مثل الأثر الذي تولّده المساحات اللونيَّة في الفن التشكيلي. ومن هنا؛ يكون على الشاعر تطوير تقنياته الخاصَّة للتعامل مع اللغة على أنّها مادة للتشكيل لا أداة للتوصيل المعرفي"[3].

ومادامت لغة الشعر الحداثي لغة نسيج فني وتشكيل بصريّ وإيقاعات موسيقيَّة مهندسة، فإنها تستوعب السياقات المختلفة التي توضع فيها، لتعبِّر عن أ دَّق الأشياء وحقائقها، لأنَّ تعاضد الإيقاعات اللغويَّة والبصريَّة يسهم في توجيه القارئ لعمق الدلالات، وبؤرها الإيحائيَّة المستعصيَّة؛ وهذا نابع من محاولة القصيدة الحداثيَّة تجاوزها للخاصيَّة الشفاهيَّة؛ "ولَمَّا كانت الخاصيَّة الشفاهيَّة تُمَثِّل أحد مواضع حساسيَّة القصيدة في علاقاتها مع الحداثة التي سعت إلى تحجيم دور الشاعر التقليدي فإنَّ الشاعر العربيّ

(1) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 131.

(2) عبد الله، ستار، 2010- إشكاليَّة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص 141.

(3) العذاري، ثائر، 2011- في تقنيات التشكيل الشعريّ واللغة الشعريَّة؛ ص 24- 25.

الحديث راح يُجَرِّب أشكالاً إبداعيَّة مختلفة تنزع نحو التحقق الكتابيّ واستثمار الفضاء الطباعي لتأكيد الخصائص الحداثيَّة[1].

وإنَّ ما نلحظه أنَّ البستاني وظَّفت التشكيلات البصريَّة بما يخدم رؤيتها ومضموناتها الشعريَّة؛ من خلال قدرتها على تصيُّد الدلالات، تبعاً لما تخطه الجمل إيقاعيًّا لغويًّا، وتشكيلاً بصريًّا في القصيدة، لتحفيز رؤيتها وتناميها؛ وبناء على هذا، سندرس خاصيَّة التشكيل البصري والطباعة وفق المحاور التالية:

1- التشكيل البصريّ والسطر الشعريّ:

إنَّ لجوء الشاعر المعاصر إلى التلاعب بالسطر الشعريّ، تبعاً لما تمثله الموجة الشعوريَّة من تقلص وامتداد؛ دفعه إلى التفاوت في بنية السطر الشعريّ (طولاً وقصراً)، إذ يُشَكِّل السطر الشعريّ بنية متحولة في النصّ الشعريّ الحديث؛ لأنَّ الشاعر الحديث لم يعد يلتزم بعدد معيَّن من التفعيلات، وهذا ما جعله يتعامل بمرونة مع سطوره الشعريَّة، وفقاً للحالة الوجدانيَّة التي تجعل لكل قصيدة خصوصيتها. وعلى هذا الأساس، تتفاوت أطوال السطور الشعريَّة بحيث يضمّ السطر الشعريّ تفعيلة واحدة، أو تفعيلتين أو ثلاث، أو أربع تفعيلات. ومن هنا؛ بات على المتلقي قراءة القصيدة حتى نهايتها، لاستكناه ملامح الإيقاع فيها بعد أن تعدَّدت أشكال القصيدة، وتنوَّعت مجالات استخدام التفعيلة فيها. وفضلاً عن ذلك؛ فإنَّ الجملة الشعريَّة قد تظهر كاملةً أو مدورة في السطر الشعريّ، وهذا يُحَمِّل دلالات واسعة تشمل قيماً تعبيريَّة مختلفة تحتاج إلى ذائقة نقديَّة دقيقة تنظر إلى النصّ الشعريّ نظرة كليَّة قائمة على التأمل والتحليل والاستقراء على أساس أنَّ كل نصّ شعريّ يحمل في داخله قوانين وجوده الخاصَّة[2].

ولَّما كان الشاعر المعاصر يكتب قصائده، تبعاً لموجاته الانفعاليَّة؛ ونفثاته الشعوريَّة فإنَّ طول الموجة الصوتيَّة يتبع النفثة الشعوريَّة، إنْ طولاً، وإن قصراً؛ وهذا دليل أنَّ السطر الشعريّ في القصيدة الحديثة يعتمد على التفعيلة التي تتردَّد وفقاً للتشكيلات الدلاليّة والنفسية والإبداعيَّة لدى الشاعر الذي استجاب لتطوّرات فنيَّة فرضتها التجربة الشعريَّة الجديدة، فامتدَّت بذلك حركة النصّ الإيقاعيَّة التي تطولُ أو تقصر، تسرع أو تبطئ وفقاً للسياق الشعوريّ المتشكِّل لحظة إبداع القصيدة[3].

وهذا يدلنا على أنَّ النصّ الشعريّ الحديث نصّ متماوج في تشكيل أسطره الشعريَّة، نظراً إلى التحوُّل الكبير الذي طرأ على بنية التشكيل الشعريّ من تغاير واختلاف على مستوى بنية السطر الشعريّ؛ إذ إنَّ تحوُّل النصّ الشعريّ الحديث من القالب البيتي المحدود بعدد ثابت من التفعيلات -

(1) عبد الله، ستار، 2010- إشكاليَّة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص 141- 142.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 152.

(3) المرجع نفسه، ص 652.

قياسات محدَّدة مسبقاً- إلى رحاب السطر الشعريّ قد فتح المجال أمام التشكيل البصريّ في السطر الشعريّ وقد ساعد الإخراج الطباعي الشعراء على إجراء تشكيلات بصريَّة تُجَسِّد الدلالات البصريَّة التي يرومون تجسيدها للمتلقي"[1].

وقد نوَّعت البستاني في بنية تشكيل السطر الشعريّ في قصائدها، تبعاً لإحساسها العاطفي، ونفثاتها الشعوريَّة الممتدة؛ وطبيعة الدفقة الشعريَّة، لهذا نلحظ المتلقي كثافة حضوريَّة فائقة للأسطر الشعريَّة المتفاوتة أو المتماوجة، مقارنة بالأسطر الشعريَّة المتساوية؛ لأنَّ نفثاتها العاطفية تعتمد التقطيع والتماوج، نظراً إلى المنعرجات النفسيَّة والشعوريَّة المحتدمة التي تضجّ بها نفسها الثائرة على الواقع المؤلم (المأزوم) الذي تعيشه العراق في المرحلة الراهنة؛ والحق: إنَّ عدم التزام الشاعر بعدد التفعيلات الذي يُحدِّد طول السطر، وكيفيَّة تنسيقه لا يعني أنَّ الشاعر يتعامل مع قصيدته بإسراف ودون وعي، وإنما يُوَجِّه الشاعر التزامه نحو التعبير الصادق عن التجربة، ومن ثمَّ يأتي دور القارئ في تأويل دلالات السطور، وتحديد الانضباط النغمي بالموقف الوجداني الذي يتمُّ تجسيده شعريًّا"[2].

وبتدقيقنا – في التشكيلات البصريَّة الماثلة في السطر الشعريّ- عند البستاني، وجدناها تتجلّى في ثلاثة أشكال:

1- الأسطر الشعريَّة المتفاوتة:

والمقصود بالأطوال السطريَّة المتفاوتة: "تفاوت طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تفاوتاً كميًّا من حيث عدد الكلمات"[3]. وقد اعتمدت البستاني هذا النوع من التشكيل المتفاوت في بنية السطر الشعريّ في متون قصائدها؛ بضبط نغمي، نابع من إحساسها الداخلي، وليس خارجاً عنها؛ كرد فعلٍ اعتباطي لا إرادي، وإنما أتى بمنظومة متكاملة في البث الشعريّ، وفق الأشكال التي تتخذها في قصائدها على النحو التالي:

أ- التفاوت الموجي:

والمقصود بالتفاوت الموجي: "تفاوت أطوال الأسطر الشعريَّة، تبعاً لتفاوت الموجة الشعوريَّة المتدفِّقة عبر كلِّ سطر"[4]؛ وقد لجأت البستاني إلى هذا التشكيل، تعبيراً عن ترسيمها الدقيق لنفثاتها الشعوريَّة وإيقاعاتها الداخليَّة من جهة، وتعبيراً عمَّا تُجسِّده الصور من إيقاعات بصريَّة ونفسيَّة توجِّه

(1) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 171.
(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 152.
(3) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 172.
(4) المرجع نفسه، ص 172.

القارئ إلى منحنيات الصورة و محفّزاتها الداخليّة؛ وكأنّها تُجَسِّد بهذه الإيقاعات البصريّة للمتلقي إحساسها تجسيداً بصريًّا؛ ليتمثله بدقة وخصوصيّةٍ تامّة.

ومن القصائد المبنية على هذه التقنية في الإثارة التشكيليّة والهندسة الإيقاعيّة، قصيدتها "لواعج"، وكأنها تنقل لواعجها ومناجاتها الروحيّة الصوفيّة؛ بتدرج موجي من موجة صوتيّة قصيرة إلى موجة أطول ثم إلى موجة طويلة؛ بإيقاعات بصريّة مترادفة بين الطول والقصر، تعبيراً عن منحنيات المشاعر وتعرجاها الداخليّة؛ كما في قولها:

"إلهي...
خُذِ الشوقَ مِنّي
وأطفِئ بنورِكَ ناري
وأطْلِعْ بقلبي نخلةَ أمنٍ
وأسكِتْ سعيرَ الجوى في قراري"[1].

بدايةً، نؤكّد: أنّ تفاوت أطوال الأسطر الشعريّة – عند البستاني- لا ينمُّ على عبثٍ في التشكيل أو عشوائيّة في البث الشعريّ؛ وإنما توظفه بموجات متصاعدة حيناً، وهابطة حيناً آخر، تبعاً لطبيعة الموقف، وأسلوب التعبير عنه، بتصاعد وامتداد موجهي، يتراوح بين "المدّ/ والجزر" و"الانحسار/ والتدفق"؛ لتكوين إيقاع داخلي منسجم نوعاً ما ينبع من إحساسها الداخلي ونبضها الشعوريّ؛ وهذا دليل: "أنّ اختلاف طول الأسطر الشعريّة لا يأتي عبثاً، أو دون وعي فني من الشاعر، وإنما هو اختلاف وظيفيّ المنشأ يعود إلى ما يلي:

1- الاستخدام الحرّ للتفعيلة، وعدم التقيُّد بنظام محدَّد سلفاً يجعل الشاعر غير مُقَيَّد بعدد التفعيلات في السطر الشعريّ الواحد، ومن ثمَّ يتحكَّم الشاعر بطول الأسطر وقصرها.
2- الاعتماد التام على الموقف الشعوريّ المُصَوِّر الذي يُوَجِّه مسارات الأسطر الشعريّة، ويُحَدِّد نسقها البنائي، وذلك حين يتوفَّر الشاعر المبدع. وإلاَّ انقلب النصّ إلى شكل مائع.
3- وجود علاقة تداخل بين التفعيلة المستخدمة بحركاتها وسكناتها وأطوال السطر الشعريّ، وهذه العلاقة يتمُّ استغلالها فنيًّا. إذ غالباً ما تقوم القصائد الطويلة على تفعيلات طويلة (سباعيّة)، في حين أنّ التفعيلات القصيرة تعبِّر عن قصائد قصيرة. وإذا كانت التفعيلات الطويلة "السباعيّة" تظهر في السطور القصيرة بسبب قيام السطر في بعض الأحيان على تفعيلة واحدة، فإنّ التفعيلات القصيرة

(1) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حواء، ص 119.

يندر وجودها في السطور الطويلة التي تحتاج إلى تفعيلات طويلة يمكنها التعبير عن الحدث الشعريّ الطويل"[1].

إنّ هذا القول على ما فيه من دقة فإنّ يبقى في حدود الاستنتاجات البحثيّة التي يمكن أن تنطبق على نصوص محدودة جدًّا؛ ولا يمكن تعميمها، نظراً إلى طبيعة النصوص الحداثيّة ذاتها المنزلقة في أشكالها وإيقاعاتها وموجاتها الصوتيّة؛ وأطوالها السطريّة، إذ إنّ النصّ الشعريّ الحديث ينأى عن التنميط والتحديد بشكل مسبق ضمن أطرٍ وأشكالٍ ومقاييسٍ محدَّدة؛ لأنّ لكلِّ نصّ شعريّ شكله، تبعاً للموجة الشعوريّة الانفعاليّة التي تحكم في بنائه وهندسته على بياض الصفحة الشعريّة، وهذا يجعلنا نعي أنّ "الشاعر المعاصر خرج عن التقليد وجرَّد قصيدته من أدوات الربط والأرقام التي عادت ما كان يوصل بها وحدات القصيدة، وسعى إلى ربط المتنافر الظاهري وفيما بينها، وكأنها تراكمات غير مترابطة من الناحية اللغويّة، وفضَّل خلق وحدة باطنيّة لعمله الشعريّ. ولذا؛ فإنّ كل وحدة في القصيدة المعاصرة تُجَسِّد مرحلةً من مراحل البناء المتكامل للنصّ لها علاقة داخليّة ونفسية وفكريّة بالمرحلة التي تليها عن طريق التنامي في الصور والتكثيف في التجربة والمعاناة والرؤيا والتلاحم بين التضاد والتناغم ليس بأدوات الربط، بل بانعدام كل ذلك، مما جعل القارئ البسيط يبحث عن الروابط المعهودة في لغة النثر، وفي القواعد النحويّة، ويتناسى أنّه في مملكة الشعر، بين الفراغات التي تقحمه في ملئها بخياله ورؤاه"[2].

ومن هنا؛ فإنّ القارئ مطالبٌ بما يملكه من خبرة وزخيرة معرفيّة في تفكيك النصّ وملئه، وسدّ فراغاته بوصفه عنصراً بارزاً لا يقل أهميّة من المبدع ذاته، وما اختلاف أطوال الأسطر الشعريّة إلاّ مؤشّرات بصريّة توجِّه المتلقي ليكون عنصراً فاعلاً في الكشف عن النفثات الشعوريّة الداخليّة للذات الشعريّة التي توجهه لكشفها، وتلمس المنعرجات الداخليّة الشعوريّة التي لا تقل قيمة عن الأنساق اللغويّة الأخرى في تحديد الشكل الفضائي النصّيّ للقصيدة، وبناء على هذا: "تساهم التجربة الشعريّة في تحديد الشكل الذي تتخذه القصيدة، وأيضاً تتدخّل في إحداث الوقع الصوتي الذي تنتظم فيه الإيقاعات الموسيقيّة من خلال انتظام الكلمات في النصّ الشعريّ، وفق تسلسل زماني ومكاني يعطي للقراءة الشعريّة بعدها الجماليّ في تذوق الشعر، خلافاً لكل مقروء ومكتوب لا يكتسي مثل هذه الهندسة الصوتيّة المتولِّدة عن تجربة شعريّة تَدَفّق منها الانفجار الصوتي في تجاوب مع الحريّة الإبداعيّة التي لا تنصت إلاّ للحظة الإبداع دون خلفيّة إيقاعيّة مُتَرَسِّبة في الذاكرة، أو في الوعي الشعريّ، مما يُشَوِّه هذا التدفق أو يحاصره بالتقعيد الذي استنبط من التراكم الشعريّ التقليدي"[3].

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 157.

(2) عبو، عبد القار، 2007- فلسفة الجمال في فضاء الشعريّة العربيّة المعاصرة، ص 138- 139.

(3) المرجع نفسه، ص 143.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ البستاني تبني أسطرها الشعريّة على التدرج في بثّ مواجيدها الصوفيّة؛ وزفراتها المحتدمة بالوله والوجد الصوفي الذي يتصاعد شيئاً فشيئاً، ليصل إلى ذروة الاحتدام والاحتراق والمناجاة الشفيفة في الختام بموجة شعوريّة مستطيلة: "وأسكتْ سعيرَ الجوى في قراري"؛ وهنا، تتصاعد الشاعرة في بث زفراتها بتماوج شعوريّ باطني يتبع إحساسها الصوفي، باتباع التدرج الموجي في أطوال أسطرها؛ لتجسد للقارئ إحساسها تجسيداً بصريًّا يتملاه بوضوح بالاستطالات السطريّة إنْ طولاً وإن قصراً؛ متتبعاً التماوج السطري بإيقاعاته الصوتيّة البصريّة المتناغمة.

وقد تلجأ إلى التفاوت الموجي عبر التناوب في أطوال الأسطر الشعريّة بين [الطول/ والقصر]، والتنقيط والتكثيف العلاماتي للفواصل، لخلق التناغم بين الشكل البصري والإيقاعي والصوتي، دلالة على الوله الصوفي والاستغراق التأملي الروحي في تعميق حدة المناجاة إثارة وعمقاً في المتلقي؛ وهذا ما دفعها إلى عنونة قصيدتها بـ [لواعج]، تدليلاً على مضمونها الصوفي:

"إلهي...
دعِ الليلَ ينسابُ مثل المياهِ بروحي
ومثلَ الغصونِ يرفُّ نهاري..
أعِنّي إلهي على شظفِ اللحظات
ووخز الزمانْ..
ودعْ لوعتي تستريحُ
على سدرةٍ
وأعِنّي على صبواتِ الرهانْ..
إلهي...
إلهي.."(1).

بدايةً، نشير إلى أنّ الوعي النقديّ الذي تملكه البستاني قد أسعفها إبداعيًّا في خلق التماوج السطريّ، في هندسة قصائدها؛ عبر تشعير إيقاعات قصائدها جميعها من خلال خلق التناغم والانسجام النصّي في تشكيلاتها النصيّة؛ إذ إنّ جماليّة الإيقاع البصريّ تتبدّى من بنية السطر الشعريّ ذاته وتناظره مع الذي يليه، بهندسة صوتيّة بصريّة محكمة غاية في التناغم والانسجام، فالتماوج السطري – لديها- يعكس ترسيمها لإيقاعاتها الشعوريّة الداخليّة، لترسم بالكلمات منحنيات النبض الشعوريّ؛ بانسجام إيقاعي بصري يتوافق معل المواقف النفسيّة المتلاحقة، والزفرات الشعوريّة المتدفقة، لتصبح القصيدة متحرِّكة

(1) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حواء، ص 120- 121.

بصريًّا وإيقاعيًّا، لتحقيق التناغم بين التشكيل البصري والإيقاع اللغويّ، لتفعيل رؤية القصيدة؛ وتعميقها في الآن ذاته.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ تفاوت الأسطر الشعريَّة، إنْ طولاً وقصراً، بما يتناغم وأصداء الذات الشاعرة ومواجيدها الصوفيَّة، التي تبدأ بموجة "مقتصدة" جداً "إلهي.." ثم تستطيل لتشمل سطراً شعريًّا كاملاً: دعِ الليلَ ينسابُ مثل المياه بروحي" ثم تقصر "ومثل العصفور يرفُّ نهاري"، وهذا التماوج السطري يأتي ملامساً لمشاعرها وتدفقها الشعوريّ؛ بين التصاعد في طول الموجة الصوتيَّة [النفثة الشعوريَّة] حيناً، والهبوط والاقتصاد في تشكيلها حيناً آخر؛ لتسجل أصداءَها بصريًّا بما بتفاوت موجي ينعكس على أطوال الأسطر الشعريَّة، شكلاً بصريًّا، يؤدي إلى تناغم الدلالات واكتمال المعنى واتضاح الرؤية.

ونستشف مما سبق أنَّ البستاني تعي أهميَّة تشكيلاتها البصريَّة في إيصال رؤيتها ومقصودها الدلاليّ؛ فالقصيدة الحداثيَّة – من منظورها- لا تثير القارئ باللغة وإيقاعاتها الموسقة وحدها، بقدر ما تثيره كذلك بالتشكيلات البصريَّة، ليكتمل المعنى وتتضح الرؤية.

ب- التفاوت السردي:

ونقصد بـ[التفاوت السرديّ]: تفاوت أطوال الأسطر الشعريَّة تفاوتاً بصريًّا للدلالة على تسارع الموجات السرديَّة، وتسجيل هذا التفاوت بإيقاع صوتي متسارع مجسَّداً بصريًّا؛ بأطوال سطريَّة تتراوح طولاً وقصراً، لخلق التناغم الحاصل في النسق الشعريّ بالتدفق والامتداد، والمدّ والجزر وإحداث المزاوجة الإيقاعيَّة المتناغمة على المستوى النصيّ.

ومن القصائد المؤسسة على هذه التقنيَّة قصيدتها الموسومة بـ[رؤيا] التي تبنيها بناءً سرديًّا شائقاً؛ كما في قولها:

"خلخالٌ جالَ،
غبارَ الروحِ تبعثرُهُ الريحُ،
فيرتبكُ الكونْ..
مُنَضَّدةٌ فارغةٌ
أبهةٌ خرساءْ..
وامرأةٌ تُطْفِئُ جمرةَ عينيْ
فَرَسُ الصحراءْ
والعجزُ يحاصرُ كلَّ مجازِ الشعرِ،
يحاصرُ كلَّ الأشياءْ.

رأسٌ فوقَ السورِ يُفتّشُ عن رؤيا

عن جسدٍ،

أو جيد يتشكّلُ فيهِ،

وانفلتت كُلُّ الأسماءْ..

تبحثُ عن آتٍ لا يأتي،

عن آتٍ يعرفُ سرَّ اللعبةِ

يقفزُ ظَيَّ الموجِ،

إلى حضنِ الشطآنْ..

والصبرُ يُسَرِّح شعرَ الدمعِ

العالقِ بالأجفان

لا أحدٌ يدركُ سرَّ اللعبةِ،

إلاَّ من خبرَ اللعبةَ

وانحلَّتْ بين يديهِ القضبانْ"[1].

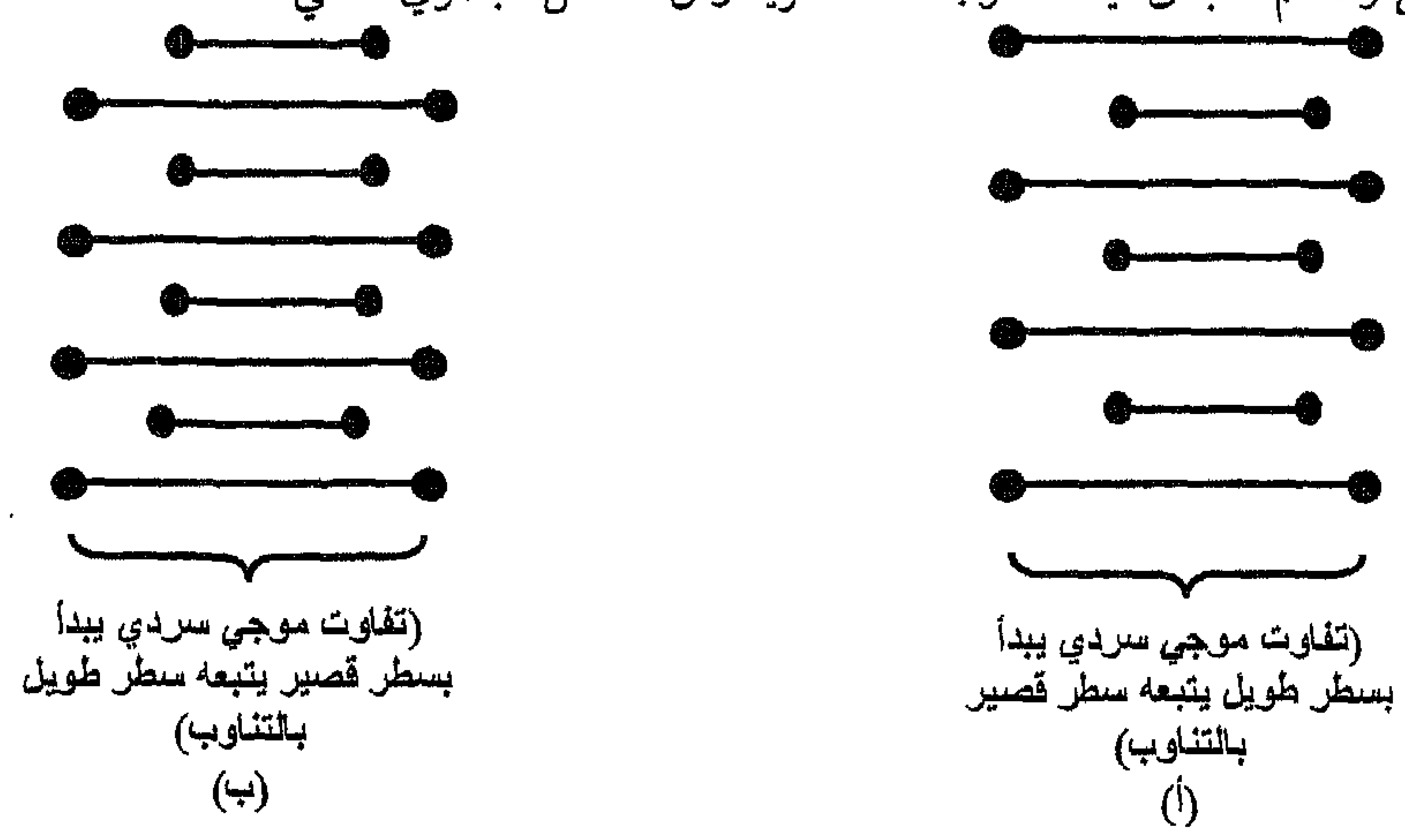
بدايةً، نشير إلى "أنَّ التفاوت السرديّ في بنية تشكيل السطر الشعريّ – عند البستاني – ينبني على كسر رتابة الإيقاع الشعريّ بأرتال نسقيَّة سرديَّة متفاوتة في توزيعها السطريّ، إذ تتغير الأسطر وفقاً لتغيرات الصور السرديَّة وتقاطعها وتفاعلاتها ضمن النسق الشعريّ؛ بمعنى أدَّق: يأتي السطر الشعريّ – لديها – متفاوتاً في امتداده، تبعاً لزخم الرؤى السرديَّة وتحولات الحدث ومضمرات القصر؛ وهنا تتفاوت الأسطر الشعريَّة بين (الطول/ والقصر) لرصد سيرورة الحدث الشعري، وتحولات الأحداث وتتابعها، وبناءً على هذا: "تُقَدِّم الصيغة السرديَّة حكاية كاملة، مكتظة بشاعريَّة فنَّة قادرة على التمثيل الدقيق لجوهر الحدث الشعريّ، ليكون قادراً على التوالد والتداعي في ذهن المتلقي. فإذا كانت كل قصة تقوم على السرد فإنَّ كلّ سرد لا يقوم على القصّ، ولكنه يجنح إلى الأسلوب الحكائي القائم على أساس وجود بداية، ترسم الخطوط الأولى للقصيدة، وعقدة تمثّل ذروتها، ونهاية يختتم بها الشاعر قصيدته، وعلى هذا، فإنَّ السرد وسيلة تعبيريَّة وعنصر بنائيٌّ لا يقصد لذاته، وإنما هو بعدٌ من أبعاد النصّ الشعريّ وشكل من أشكال بنائه. ومن هنا، تتسلل عناصر السرد إلى القصائد الغنائيَّة والدراميَّة على حدّ سواء"[2].

---

(1) المصدر نفسه، ص 115- 116.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 372.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد التشكيل الموجي في التلاعب بأطوال الأسطر الشعريَّة تبعاً لإحساساتها الشعوريَّة، وذلك للتعبير عن تسارع الأنساق السرديَّة الوصفيَّة وتتالي المشاهد واللقطات المكثفة في رصد الأحداث بين سطر طويل وآخر قصير، للإلمام بالحدث الشعريّ أو المشهد الشعريّ الرومانسي الجسد؛ إذ تستنهض فيه الشاعرة البنية البصريَّة من خلال التلاعب بأطوال الأسطر الشعريَّة، لتسجل للمتلقي بهذا التفاوت الإحساسات الرومانسيَّة الداخليَّة تجسيداً بصريًّا بإيقاع مكتمل ومنظم، تتبدَّى فيه التماوجات السطريَّة وفق الشكل البصريّ التالي:



جـ- التفاوت الحواري

ونقصد بـ [التفاوت الحواري]: تفاوت أطوال الأسطر الشعريَّة، تبعاً لطبيعة الحواس، والشخصيات المتحاورة للدلالة على حجم الموجة الصوتيَّة الحواريَّة المشكلة على المستوى السطري، وتسجيل الصوت الشعريّ تسجيلاً بصريًّا، تبعاً لتمثله البصري على الصفحة الشعريَّة؛ إذ يُعَدُّ الحوار تكنيكاً مسرحيًّا مرتبطاً بالشخصيات، مما يجعل من القصيدة الشعريَّة جزءاً من مشهد مسرحي يفترض الحوار فيه وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصيَّة. ونؤكِّد أنَّ تعدّد الأشخاص المتحاورة يُعَبِّر عن أبعاد فكريَّة وشعوريَّة متصارعة، وهي بمثابة رموز لأفكار الشاعر وأحاسيسه، ويتجسَّد ذلك من خلال انتظام كل صوت على وزن شعري خاص(1).

(1) العمادي، امتنان عثمان، 2001- شعر سعدي يوسف، دراسة تحليليَّة، ص 82.

وإنَّ البستاني قد وظَّفت الحوار، بموجات سطريَّة مختلفة، تبعاً للشخصيات المتحاورة وطبيعة الموقف الشعريّ الذي استدعاه المشهد الحواري؛ ومن النصوص المبنية على هذه التقنية قصيدتها الموسومة بـ [مخاطبات حواء]؛ إذ تقول فيها:

(أ)

وقلتَ..

دعي التفاحَ مصلوباً على الأغصانْ.

كي لا نقع في حبائِلِهِ

مرَّةً أخرى..

(ب)

وَقُلْتَ..

دَعِي السَّرابَ يُعَزِّيني

دَعِيني لاهثاً

خلفَ أقواسِ قَزَحِكِ البنفسجيَّةْ

فأنا أكرَهُ أقفاصَ الحيادْ..

(ج)

وَقُلتَ..

أسْرِجي خيولَكِ الذهبيَّةَ

فقد بدأ هُبُوبُ الرياحْ..

(د)

وقلتَ..

انتشري في جَسَدي

كَيْ تسرحَ في البَرَاري الوعولْ..

ولا تُخبِري الجِنيَّاتِ عن حُبِّي

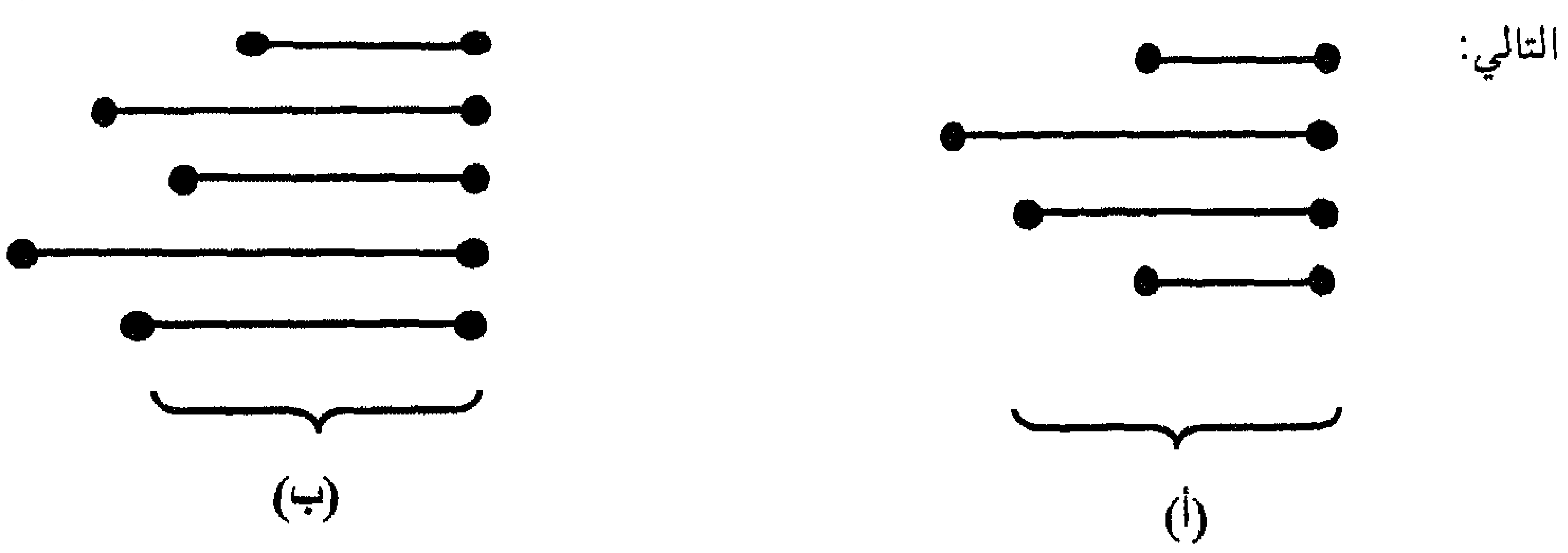
كَيْ تظلَّ الخمرةُ مشتعلةً في الدنانْ.."[1].

بدايةً، نشير إلى أنَّ التفاوت الحواري في تشكيل بنية السطر الشعريّ في قصائد البستاني، ينبني على موجة الحوار ومستتبعاتها الشعوريّة في التصريح والبوح والمكاشفة، ولهذا؛ تتفاوت أطوال الأسطر

(1) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حواء، ص 32- 33.

الشعريَّة بتفاوت أصوات المتحاورين، وتفاوت موجات الحوار إنْ اقتصاداً وإنْ إطناباً، ليكتمل الحدث الشعريّ باكتمال نسيج الحوار وتناميه وتحولاته الهادفة. وهنا؛ قد يتسع الحوار وتمتد تبعاً له الأسطر الشعريَّة وتطول، بغيةَ الإحاطة بالموقف الشعريّ أو الحدث المراد تجسيده بصريًا ليتمثَّله القارئ بوضوح وإدراك مرئي محسوس؛ والعكس قد يحدث كذلك، فقد يتقلص الحوار وتخفت وتيرته؛ فينحسر بذلك السطر الشعري أو يقصر؛ لإيصال إشاراته الدلاليَّة باقتصاد لغويّ شديد وإيجاز، نظراً لاقتضاب الحوار ووضوح إشاراته الدلاليَّة؛ وكلما كان الحوار مقتضباً كان أكثر فاعليَّة في التكثيف والعمق والتأثير، ولا نبالغ إذا قلنا: كان أكثر جاذبيَّة ومتعةً للقارئ، باعتماده عنصر الإيحاء والتلميح؛ لا التسطيح والتوضيح.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني قد اعتمدت التفاوت الموجي في تشكيل بنية السطر الشعريّ، بالتركيز على ملفوظ الحوار القائم بين قول الذات المضمر، وقول الآخر الصريح، وبمعنى أدّق: بين قول الذات متقمصاً الغيريَّة أو لسان الآخر، نيابة عن الذات في بثّ ما تريده صراحة؛ لتخليق الحوار الجماليّ الرومانسيّ البوحيّ على لسان الآخر بموجات سطريَّة تتفاوت بين [الطول/ والقصر]؛ وهنا لجأت الشاعرة إلى اللغة البصريَّة أو الإيقاع البصريّ لتفعيل مدلول هذا الحوار فنيًّا؛ وهندسة سطريَّة موجيَّة تتفاوت طولاً وقصراً، إذ أفردت لفظة [قلت..] في سطر شعريّ، لتوجيه عين القارئ إلى مدلول القول توجهاً بصريًا مستتبعاً بموجة سطريَّة طويلة: [دعي التفَّاحَ مصلوباً على الأغصانْ]، ثم تبدأ الهبوط بموجة سطريَّة أقصر: (كي لا نقع في حبائله)، تتلوها موجة أخرى أقصر من الموجة الحواريَّة، وتشكِّل من خلالها منعرجات بصريَّة سطريَّة متماوجة وفق الشكل الهندسي البياني التالي:



إننا نلحظ من خلال الشكل الهندسيّ البياني التفاوت الموجي في طول الموجة السطريَّة، ففي المخُطَّط البياني (أ) تتدرج الشاعرة في تشكيل موجاتها السطريَّة، من موجة سطريَّة صغيرة إلى موجة طويلة، ثم تبدأ بالهبوط تدريجيًا من موجة سطريَّة طويلة إلى موجة سطريَّة أصغر إلى موجة أصغر من سابقتها حتى ينتهي الإيقاع البصريّ للموجات الصوتيَّة واكتمال النسق الحواريّ بشكله البصريّ الذي يقوم على الحركتين البصريَّة/ والإيقاعيَّة؛ في حين يأتي المخطط البياني (ب) بشكل سطري تماوجي

متناوب؛ من موجة سطريّة صغيرة إلى موجة أطول، ثم موجة أصغر من سابقتها، ثم موجة أطول، تتبعها موجة أصغر، بتناوب سطريّن يترك نغمه البصريّ متواشجاً مع موجات الحوار إنْ طولاً أو قصراً، وهكذا؛ تتشكل الموجات السطريّة بإيقاع متناوب حيناً؛ ومتدرّد حيناً آخر؛ يستقرئ من خلاله القارئ تناوب موجات الحوار وفقاً لحركتها الشعوريّة الداخليّة؛ ونفثاتها الموجية التي تبثها في بنية النسق الحواريّ بأطوال سطريّة متفاوتة تسجل نغمها تسجيلاً بصريًّا.

د- التفاوت الدراميّ:

ونقصد بـ [التفاوت الدرامي]: تفاوت أطول الأسطر الشعريّة، لرصد الصراع الدائر بين الشخصيات، وتمثيله بموجات سطريّة متفاوتة تتبع مسارات الموقف الدراميّ، وتشكّله بأطوال موجيّة متفاوتة تسجيلاً بصريًّا (عيانيًّا) محسوساً. وقد عرّفه الباحث محمد الصفراني باختصار بقوله: "نعني بالتفاوت الموجي تفاوت أطوال الأسطر الشعريّة الموظّف للدلالة على صوت معين وتسجيله بصريًّا"[1].

وأبرز ما يمثله الموقف الدرامي تفاوت أطوال الموجات السطريّة بصريًّا، تبعاً لتفاوت النفثات الشعوريّة ودرجة احتدامها النابعة من الجوّ الدرامي المتوتر الذي تخلقه الشخصيات؛ فالنزعة الدراميّة: "تقوم أوّل ما تقوم على التوتر الذي هو صفة فكريّة عليا لا تكون إلاّ حين يغوص الفنان إلى أعماق الحياة ليبصر العلاقة بين الأشياء ويستوعبها، ويشيد عليها خبرات منوّعة"[2]. وهذا يدلنا على أنّ فاعليّة العنصر الدرامي في الشعر تكمن في قدرته على أنْ يُبَلِّغنا الإحساس بحياة واقعيّة الإحساس بالراهن القائم، أي بالخصائص التامة للحظة من اللحظات حسبما يحسُّ المرء بها إحساساً فعليًّا"[3]. ومن هنا، فإنَّ ما يتوجبّ على الشاعر فعله أن يعزّز الموقف الدراميّ تعزيزاً بصريًّا بالموجات السطريّة المتفاوتة، رداً على الاحتدام الشعوريّ الداخلي؛ وبذلك، تتجلّى المثيرات الدراميّة في شذرات محتدمة تولّدها الصور الدراميّة، إذْ على الشاعر أن يُعَبِّر عنها جميعاً بلغة تناسب الموقف الشعريّ نفسه لا الموقف الذاتي للشاعر[4]؛ لتتكامل مثيرات الحدث الدرامي، للنهوض بالمشهد الشعريّ فنيًّا بمنعطفات بصريّة ممتدة، تظهر عيانياً بموجات سطريّة متفاوتة.

---

(1) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 175.

(2) اليافي، نعيم- أوهاج الحداثة، ص 25، نقلاً من ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 383.

(3) ماثيس، ف.أ: 1965- ت.س إليوت الشاعر الناقد تر: إحسان عباس، ص 147 نقلاً من الإيقاع اللغويّ، ص 383.

(4) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 383.

ومن القصائد المبنية على هذه التقنيَّة قصيدتها الموسومة بـ [صواريخ آخر الليل]؛ فعلى الرغم من أنَّ الدراما لم تكن على مستوى الشخصيات، وإنما كانت على مستوى الحالات والمشاهد والمواقف النفسيَّة المحتدمة؛ فإنها جاءت بغاية الرصد النفسي الشعوريّ الداخلي، والترسيم الفني الهندسي والدقيق بصريًا في تفاوت أطوال الموجات السطريَّة؛ المتماوجة، تبعاً لما تبثه من رؤى شاعريَّة واحتدامات نفسيَّة شعوريَّة باطنيَّة، تعبِّر عنها بتدرج موجي سطري يختلف من سطر لآخر، كما في قولها:

"قِفي..
وَدِّعيني ولا تَذْهَبي
قَبَلٌ في الأكُفِّ
وفوقَ الجبينِ عناقيدُ وردٍ طريّ
وتيجانُ مملكةٍ لم تضعْ بَعْدُ
لا تَقِفِي،
أوقِفيني
المَحَطَّاتُ دافئةٌ بالوداعِ
ودامية بالصراعِ
المحطَّاتُ ملغومةٌ بالبكاءْ
وما بينَ جَفْنَيْنِ
جَفْني وجَفنِكِ
قيدٌ،
وداليةٌ،
ونداءْ"[1].

بداية، نشير إلى أنَّ التفاوت الدرامي في تشكيل بنية السطر الشعريّ – في قصائد البستاني – يتعدَّى النزعة الدراميَّة بين الشخصيات؛ إلى شكل درامي مشهدي آخر هو الدراما البصريَّة عبر إبراز المشاهد والصور المحتدمة، لإبراز الإيقاع البصري المحتدم على مستوى أطوال الموجات السطريَّة؛ من جهة، وتعميق حدَّة التوتر والمفارقة بين مشهد وآخر في النسق الشعريّ من جهة ثانية، لتبيان درجة التناقص والتباين بين المنعطفات المشهديَّة؛ وتفريد حراكها النفسي والبصريّ الموافق لتوتر الذات واصطراعها

(1) البستاني، بشرى، 2010– أندلسيات لجروح العراق، ص 52– 53.

الداخلي وعلى هذا الأساس: "يستجيب الإيقاع للتوجه الدرامي فيتشكّل مع تشكُل العلاقات النصيّة المتنوّعة في النصّ الشعريّ الواحد"[1].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ البستاني قد لجأت إلى شكل درامي جديد أكثر فنيّة وإثارة من الحوار الدرامي الدائر على لسان الشخصيات؛ ندعوه بـ [الدراما المشهديّة] ونقصد بـ [الدراما المشهديّة]: الدراما القائمة على إبراز حدّة التوتر والتناقض بين مشهد وآخر؛ تتعزز من خلالهما حدّة الصراع وتتضح درجة الاحتدام والتوتر الدائر بين المشاهد؛ إذ، تعتمد الشاعرة الحراك المشهديّ أو الدراما المشهديّة في إبراز الموقف الغرامي المحتدم بين [الذات/ والآخر]؛ بمشهد رومانسي غرامي يعتمد الحراك البصريّ/ والنفسي المستتبع لهذا الحراك المشهديّ المتوتر: [أوقفيني لا تقفي]؛ والمفارقة المشهديّة: [المحطّات دافئةٌ بالوداع المحطّات ملغومةٌ بالبكاء]؛ وهذه المفارقة المشهديّة عَمّقت حدة التوتر والاحتدام بين الصورتين/ أو المشهدين المحتدمين؛ وهنا تتفاوت أطوال الأسطر الشعريّة بين [التفاوت] و[التساوي]، لإبراز حدّة التوتر الدرامي بين المشاهد وتسجيل هذا التوتر بصريًا.

ومن القصائد المبنية على هذه التقنية قصيدتها الموسومة بـ [النخيل]؛ إذ تعتمد فيها الحوار الدراميّ على لسان [العاشق/ والمعشوقة]؛ باحتدام غرامي رومانسيّ حاد، ترمي من خلاله خلق التوتر؛ وكشف النوازع الداخليّة المتوترة داخل كلٌ منهما؛ كما في قولها:

"ما قالَ: إنّي أحبُّكِ..
كانَ الخريفُ على شرفِ الليلِ يخلعُ أثوابَهُ.
كانَ صوتُ دمائِهِ يعزفُ لحناً
على وترٍ ضاعَ في قلبيها.
هَمَسَتْ:
لا أحبُّكَ... ≠
والحبُّ ينزفُ في راحتيها
ومن ضوءِ وجنتها
اشتعلتْ نشوةُ الليلِ في روحِها
خبّأت رأسَها في يديهِ
بَكَتْ...
والجدارُ يلاحِقُهَا

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 384.

وعبيرهُ ينأى

المحطَّاتُ ملغومةٌ بالنداءِ

وصوتُهُ كانَ يُسَرِّح شعرَ البوادي

ويَضْفرُ أحزَانها.

صوتُهُ كان يلتمُّ في الليلِ

يبني لها قبَّةً من عبيرِ

أمجنونةٌ أنتِ

قالت: نعَمْ

واستفاقَ على صدرهِ قمرٌ من بكاء[1].

بدايةً، نؤكِّد: أنَّ التفاوت الدرامي – في تشكيل بنية السطر الشعريّ في قصائد البستاني- يتخِّذ الحوار الدرامي بين الشخصيات مقوِّما فنيًّا في بعث الإيقاعين البصري والنفسي معاً؛ من خلال طبيعة الحوار ذاته الذي يتخِّذ الصراع أو التصادم بين الأصوات المتحاورة نقطة تكثيف الحدث الدرامي؛ أو الموقف الدراميّ في النسق الشعريّ؛ إذ يُشَكِّل الصراع العنصر العمدة للدراما الشعريَّة[2]. الصوت الأول يمثِّل جانباً معيناً، والآخر يُمَثِّلُ جانباً مضاداً أو معاكساً؛ وبينهما تشتد حدَّة التوتر والصراع، وتبعاً لذلك تتفاوت أطوال الموجات السطريَّة (طولاً/ وقصراً)، انعكاساً للتوتر الداخلي الذي يعتصر الذات؛ بالتناقض والاختلاف، لتصل إلى ذروة الاحتدام وبؤرة توتر الحدث الدرامي.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تقوم برصد التوتر القائم بين الـ [هو (العاشق)/ وهي (المعشوقة)]؛ وبينهما تتوتر العلاقة وتشتد، من منهما يُصَرِّح للآخر بلفظة (أُحبُّكِ)، إذْ يرفض كلّ واحد منهما الاعتراف أمام الآخر بالحبّ؛ وهنا، ترسم الشاعرة منعرجات أحساسيهما الداخليَّة؛ رسماً دقيقاً مرهفاً، إذ إنَّ كل واحد منهما مولعٌ بالآخر لدرجة الهيام المطلق، وينزف عشقاً وصبابةً وتحناناً، ولكنهما غير قادرين تماماً على الإفصاح بما في داخلهما من نيران الحبّ والمواجد، إذ إنَّ التردد والاصطراع ينهش ما في داخلهما من إصدار على البوح والمكاشفة؛ وهنا، ترسم الشاعرة بموجات صوتيَّة سطريَّة متفاوتة تقصر وتطول، توتر هذه الحالة، لتصل إلى ذروة الاحتدام الشعوريّ في القفلة المقطعيَّة [أمجنونةٌ أنتِ/ قالت: نعَمْ/ واستفاقَ على صدرهِ قمرٌ من بكاء]؛ وكأنَّ الشاعرة أرادت أنْ تُعَبِّر بتقنيَّة التفاوت السطريّ على الاحتدام الشعوريّ الدراميّ في بنية المشهد الغرامي الدرامي المجسَّد؛ بكل

---

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 87- 89.

(2) العمادي، امتنان عثمان، 2001- شعر سعدي يوسف، دراسة تحليليَّة، ص 68.

حراكه الشعوريّ وتوتره النفسيّ، تسجيلاً بصريًا، تضع القارئ من خلاله في وضع التملي العياني الظاهر لمسار الحدث الدرامي واقعاً ملموساً على بياض الصفحة الشعريّة.

2- الأسطر الشعريّة المتساوية:

ونقصد بـ [الأسطر الشعريّة المتساوية]: تساوي أطوال الأسطر الشعريّة تساويًا تامًا من حيث التشكيل والتركيب. وقد عرّف الباحث محمد الصفراني هذا النوع بقوله: "نعني بالأطوال السطريّة المتساوية: تساوي طول سطرين شعريين متواليين أو أكثر تساوياً تركيبيًا وإيقاعيًا"[1].

ولا نعني بـ [التساوي السطري]: أنْ تكون القصيدة كلها مبنية على هذا التساوي السنتمتري السطريّ وإلاّ فقدت القصيدة طابعها الحداثي الإيقاعيّ المتموّج، وإنما ما نقصده أن ينوّع الشاعر في موجاته الصوتيّة وأطوال أسطره الشعريّة في مواضع معينة من القصيدة، وينظم ويساوي فيما بينها في مواضع أخرى؛ للدلالة على الهندسة البصريّة والإيقاعيّة في تشكيلها؛ فـ"المبدع يضع حدود البنى الجزئيّة للنصّ من خلال التوزيعات السطريّة، والمتلقي يؤوّل تلك التوزيعات التي تتجاوز فيها المتلقي سواد الكتابة إلى بياض الصمت وفيض المعنى"[2]. وهذا بدوره، يبرز أهميّة التشكيل البصريّ في جذب المتلقي إلى فاعليّة التشكيل الشعريّ وتوزيعه سطريًا [بتفاوت موجيّ (سطري)/ أو تساوٍ وانتظام] على بياض الصفحة الشعريّة؛ وعلى هذا، "فإنّ حاجتنا إلى الفهم للتشكيل مرتبطة بحاجتنا لمعرفة مضمون الألفاظ التي استخدمت في التشكيل، وهذا بدوره يبرز أهميّة التعبير الشعريّ، فحاجتنا المفرطة إلى فهم المضمون اللفظي تُبعد فكرة التهميش اللغويّ، لأنّ اللغة هنا عنصرٌ فاعلٌ ومؤثّر في البناء التشكيلي والفهم الدلاليّ على حدٍّ سواء"[3].

وبتدقيقنا – في بنية التشكيل السطريّ المتساوي الأطوال في قصائد البستاني- وجدناها تتجلّى في التمظهرات السطريّة التاليّة: [4].

أ- تساوٍ افتتاحيّ/ أو استهلاليّ:

ونقصد بـ [التساوي الافتتاحيّ/ أو الاستهلاليّ]: أنْ يفتتح الشاعر مقاطع قصيدته بموجات سطريّة متساوية في التشكيل والتركيب، على نحو ينمُّ على تنظيم وانسجام في خلق التلاحم السطريّ/ أو التناظر السطريّ في القصيدة، عبر استهلالاتها المنتظمة/ أو المتوازية؛ وقد أشار الباحث محمد الصفراني

---

(1) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 176.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 226.

(3) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليّة في الشعر العربي، ص 237.

(4) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 176.

إلى هذا التساوي الافتتاحي، وعرَّفه بقوله: "نعني بالتساوي الافتتاحي: التساوي السطريّ الذي يفتتح مقاطع القصيدة، معتمداً على تكرار البنيتين التركيبيَّة والإيقاعيَّة للأسطر الشعريَّة"[1]؛ ونشير على أنَّ لجوء الشاعر المعاصر إلى التساوي الافتتاحي/ والاستهلاليّ في بنية مقاطع القصيدة، لم يكن اضطراريًّا، وإنما مقصوداً لذاته لضرورة فنيَّة يقتضيها النسق الشعريّ، لتحقيق توازنه وانسجامه النصّيّ؛ وقد يأتي التوازي السطريّ لتحقيق انسجام بصري وإيقاعي في القصيدة؛ يضفي عليها مسحة من التناسب الصوتيّ والإيقاعي والنفسي في تعاقبها المنتظم على المستوى البصريّ؛ مما يجعلها ذروة في الترسيم والهندسة الصوتيّة/ والتشكيليَّة المحكمة.

ويُعَدُّ لجوء البستاني إلى هذا التشكيل السطريّ المتساوي دليلاً على بناء قصائدها بناءاً أسلوبيًّا فنيًّا محكماً؛ بالمزاوجة بين إيقاعي الاختلاف/ والانتظام؛ لخلق التناغم والاتساق والانسجام في إيقاعاتها الصوتيَّة والتشكيليَّة؛ وبذلك تتحقق التنويعات الإيقاعيَّة التي تنبع من مقتضيات البنية الداخليَّة ذاتها للقصيدة؛ لتسمو بشعريَّتها، وتزهو بتشكيلاتها البصريَّة؛ وهذا دليل أنَّ لجوء البستاني إلى التشكيل السطريّ المنتظم نابع عن وعيّ معرفي مسبق بأهميَّة انتظام النسق الشعريّ في مقاطع الاستهلال، لتأكيد قدرتها على تنظيم إيقاعاتها الشعوريَّة بما يخدم فنيَّة القصيدة؛ إنْ شكلاً بصريًّا وإن مغزىً دلاليًّا؛ وقد كان الناقد علي جعفر العلاّق محقًّا في فهمه لعمليـة الإبداع الشعريّ؛ بتشكيل النصّ، إذْ يقول: "إنَّ للنصِّ حُرِّيته وله قيوده أيضاً، وبين هذين الشرطين تزدهر شرارته الفريدة، التي لا تشبه أيَّةُ نارٍ أخرى، يوقدها أيُّ نصٍّ آخر، فالنصّ، نقيض العراء، أعني نقيض الذاكرة الصافية حيث لا سوابق، ولا أشباه، ولا آثار للعابرين الأفذاذ، إنَّه الابنُ العاق لهذه الذاكرة التي يحتاجها ويتمرَّد عليها في الآن نفسه وبالقوة ذاتها، ومن هذا العقوق الجميل والضروري؛ يصنعُ النصّ أُبوَّته المشبعة بالحنان والقسوة معاً. ومن هذا الجدل المدهش والمرير بين تعطشه إلى الحريَّة، وقيوده الباهظة تبزغُ خصوصيَّة النصّ، أعني لغته الفرديَّة أو بلاغته الخاصَّة. وهذه البلاغة لا تأخذ اتجاهاً واحداً، ولا تنهضُ من خزينِ الاستعارات والتشبيهات المعهودة، كما أنَّ سجَّادتها اللغويَّة لا تستند إلى خيط واحد، يتكاثف بالتكرار، أو يتوالد بإعادة الإنتاج، بل إنَّ تلك السجَّادة ملتقى لضجيج الخيوط تارة، ولعناقها الحارّ تارة أخرى، إنها ملتقى للتضادَّات وللذوبان: الشعر والنثر، الخفوت والصراخ، التماسك والتشظي، الكناية والاستعارة، التنافر والاندغام، الحركة والتأمُّل، السرد والغناء، انفتاح النصّ أو التفافه على ذاته"[2].

---

(1) المرجع نفسه، ص 176.

(2) العلاّق، علي جعفر، 2010- من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، ص 93.

إنّ هذا الإدراك المعرفيّ لعمليّة الصوغ الشعريّ، يؤكّد لنا أنّ الشاعر في أثناء عمليّة الخلق الشعريّ لا يترك العنان لخياله ولغته بالانسياب دون ضوابط أو قيود تحكمها شأن التوترات الداخليّة العشوائيّة المصاحبة للحالة الشعريّة، وإنما ينظمها بخيط دلاليّ/ (لغويّ) تشكيلي منظم، بإيقاعات معينة، سواء أكانت بصريّة أم صوتيّة، لخلق التناغم والاتساق والانسجام في النسيج النصّيّ؛ وبين البديهي – إثر ذلك- أنْ نلحظ الانتظام السطريّ في استهلال الكثير من مقاطع القصيدة لإبراز نسقها اللغويّ المنظم، وعمليّة صوغها المحكمة.

ومن القصائد المؤسسة على تقنية التساوي الافتتاحي قصيدتها الموسومة بـ [حول مائدة الأرض]؛ إذْ تقوم البستاني، باستهلال مقاطعها بعبارة مكررة، تتساوى موجتها السطريّة (بصريًّا/ وتشكيليًّا) في خلق الانتظام المقطعي والتلاحم النصّيّ على مستوى مقاطعها، مما يجعلها بغاية التجسيد البصريّ والهندسة الإيقاعيّة، كما في قولها:

حولَ مائدةِ الحبِّ كُنَّا أليفين
حول مائدةِ الحبِّ كُنَّا شهيدينِ
ما بيننا الأرض مذبوحةٌ
حول مائدةِ الحربِ كُنَّا أسيرينِ
ما بيننا الأرض تفَّاحةٌ
حولَ مائدةِ الحزنِ كُنَّا غريقينِ
حولَ مائدةِ الصمتِ كُنَّا جريحينِ
حولَ مائدةِ الحبِّ كُنَّا صبيين
حولَ مائدةِ الحربِ كُنَّا بريئين[1].

بدايةً، نشير إلى أنَّ: التساوي السطري الافتتاحي (الاستهلالي) – في المقاطع الشعريّة عند البستاني- يفرض على القصيدة نظاماً إيقاعيًّا منسجماً، من حيث التوازي السطري (التعادل السطري)، والاتساق النغمي، والمواءمة التشكيليّة بين الإيقاع البصري والإيقاع الصوتي، لإنتاج فاعليّة إيقاعيّة قصوى قادرة على أن تحقّق أقصى درجات الألفة، والتناغم والانسجام لتحقيق التأثر والإستجابة، وكُلّما استطاع الشاعر أن يؤلّف بين هذه المتواريات السطريّة في الاستهلالات المقطعيّة كلما استطاعت قصيدته أن تحقّق تكاملها الفني، وفاعليتها القصوى في التعبير وعمق التأثير؛ نظراً إلى علاقات التآلف والانسجام التي تؤديها الأسطر المتوازية، لخلق التناسب الصوتي والبصريّ الملائم للحالات النفسيّة والشعوريّة التي

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 25- 34.

تموج بها نفس الشاعر، فيأتي الانتظام لمواجهة عين القارئ بنسق متآلف منسجم يُحَفِّزه على متابعة سيرورة الأصداء النغمية في القصيدة بشغف وانتباه. وهذا يؤكِّد أنَّ القصائد الحداثيَّة لا تعطي ثمارها بالإلقاء أو السماع فحسب؛ وإنما بالكتابة؛ إذ أنَّ للشكل الكتابي مظهره المؤثر في تحفيز القصائد وتناميها جماليًّا؛ وهذا ما أشار إليه الباحث ستار عبد الله: "لاشكَّ في أنَّ شيئاً غير قليل من شعريَّة القصيدة يظلُّ رهيناً لخصائصه الأدائيَّة بوصفه لفظاً يُلْقَى، ولخصائصه السماعيَّة بوصفه لفظاً يُتَلَقَّى، فضلاً عن خصائصه الكتابيَّة، بوصفه نصًّا مرئيًّا يمكن تقبّله قرائيًّا؛ وذلك، لأنَّ الشعر بوصفه فناً منطوقاً، يكون من طبيعة الأصوات فيه التجلي بوضوح حتى عند القراءة الصامتة، بمعنى الخاصيَّة الأدائيَّة للشعر لا يمكن التخلي عنها حتَّى عند التخلي عن عادة سماع الشعر والاكتفاء بقراءته... وبناءً على هذا أثار النقَّاد الصوتيون عدَّة تساؤلات حول علاقة النصّ الشعريّ المكتوب بالتجربة السمعيَّة للمتلقي، وهل تتمثَّل قيمة التركيب الصوتي للألفاظ بالكتابة، وإلى أيّ مدى يستطيع الشاعر أنْ ينقل التأثير إلى لغةِ الكتابة، وهل يبقى الشعر محتفظاً بطاقته الصوتيَّة عندما يُكْتَب أم يفقدُ بعضاً منها؟.. ذلك إنَّه من الخطأ أنْ نُعِدَّ الكتابة لا قيمة لها غير تمثيل اللغة المنظومة؛ إذ إنَّ عالم الصوت يتمثَّل في اللغة المكتوبة مباشرة أكثر من أيِّ شيءٍ آخر، وأنَّ (الألفباء) ما هي إلاَّ إعطاء الأصوات الأشكال المرئيَّة، وهذا يعني تقليد الأصوات أو إعطاء علاقة بين المفتاحين الصوت والرمز الكتابي أكثر من أيّ علاقة في التجربة الإنسانيَّة.. ومن دون شكٍّ فإنَّ هناك تأثيرات من المرئي بالأصوات في أثناء القراءة، فنحن نسمع المشهد الذي خلقه الكاتب والشاعر من خلال إعادة الخلق الصامتة للأصوات التي تمثلها الحروف، فالشدّ السمعي والمرئي للشعر يعملان معاً، وينعكس عند القرَّاء الصامتين، وإنَّ التجربة السمعيَّة لما هو مقروء تقوم بدور كبير في الموازنة بين المرئي والمقروء من اللغة"[1].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد التساوي السطري في استهلال كلّ مقطع شعريّ في القصيدة؛ لإضفاء مسحة إيقاعيَّة منتظمة، تشير إلى التضافر والتلاحم النصّيّ؛ ولا تكتفي الشاعرة بالتساوي السطري في السطر الأول من كلّ مقطع؛ فقد تولَّد توازيات سطريَّة في الأسطر التابعة لها، كما في التساوي السطري الذي حقَّقته في السطرين التاليين:

[ما بيننا الأرضُ مذبوحةٌ] ⟺ [ما بيننا الأرضُ تفَّاحةٌ]

فعلى الرغم من اختلاف الأسطر الشعريَّة بالمفردة الأخيرة من كلّ مقطع شعريّ، إلاَّ أنها جاءت بصيغة صوفيّة متماثلة في المقاطع جميعها؛ لتؤكّد توازنها وتعادلها السطريّ مثل [اليفين- شهيدين-

(1) عبد الله، ستار، 2010- إشكاليَّة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص 135- 136. وانظر البريسم، قاسم- النقد الصوتي، ص 4.

أسيرينِ- غريقينِ- جريحينِ- صبيينِ- بريئين]؛ وقد لجأت الشاعرة إلى تقنية التساوي السطري الاستهلاليّ، لتؤكد انتظام إيقاعيها [الصوتي/ والبصري] معاً في تجسيد اللحظات السعيدة التي عاشتها في زمنٍ طفوليّ رومانسيّ جميل، وتجسد هذه اللحظات بإحساس شعوريّ متدفّق تجسيداً عبر تعادل الأسطر الشعريَّة وتوازنها؛ وكأنَّ الشاعرة أرادت أن تجسِّد الانتظام السطريّ تجسيداً بصريًّا لإدراك أبعاد الموقف الرومانسيّ؛ وتجسيده بكلٍّ وضوح وإدراك عياني مباشر أمام القارئ ليتملاه بوضوح؛ وبقدر ما يتم هذا الالتحام أو التعادل السطري بين الأنساق الشعريَّة بقدر ما تحقق القصيدة إيقاعها الجماليّ وتتنامى درجتها الإيحائيَّة؛ لتصبح كتلة نصيَّة متفاعلة تحقق نسقاً شعريًّا منتظماً إيقاعيًّا لغويًّا/ وبصريًّا في آن؛ تثير المتلقي بالانتظام الافتتاحي/ والتماوج الإيقاعي الضمني؛ لتحقق القصيدة تناغمها ومصدر إبداعها وتناميها الجماليّ.

وثمَّة قصائد تبنيها البستاني على التساوي الاستهلالي (الافتتاحي للمقاطع جميعها؛ لترتكز على سطر شعريّ متساوٍ يُعَدُّ محور تنامي القصيدة، وحراكها الإيقاعي والدلاليّ والبصريّ، بوصفه مبعث الرؤية الشعريَّة، ومحور ثقلها، على نحو ما نجده في قصيدتها (مائدة الخير تدور)، التي تقول فيها:

مائدةُ الخمرِ تدور
يمحو اللؤلؤ ما سطَّرهُ الياقوتُ على الأغصانْ
مائدةُ الوجدِ تدورْ
يهجرُ سقفُ الكلماتِ الجدرانْ
مائدةُ الحربِ تدورْ..
جبلٌ فوقَ صدرِ الفلاةْ
صخرةٌ فوقَ صدرِ الفتاةْ
مائدةُ الحبِّ تدورْ..
أكتبُ في الأسفارِ الأولى
ما لم يكتبهُ البحرُ على أطرافِ الصحراءِ
مائدةُ الوجدِ تدورْ..
ينهضُ نخلُ الأرضِ،
تلوبُ على السعفِ عناقيدُ الدمعِ
مائدةُ الخمرِ تدورْ...
تشرقُ في عينيكَ فصوصُ المرجانْ
مائدةُ المسكِ تدورْ..

نامتْ أقمارُ الغاباتْ..

فوق ذراعيَّ

مائدةُ الصبرِ تدورْ..

نامَ الحبُّ على صدرِ الروضاتِ المنسيَّةِ

مائدةُ الخمرِ تدورْ..

كفّي تمسكُ ومضَ البستانْ

كفّي تمسحُ بالنورِ الأغصانْ

مائدةُ الصبرِ تدورْ

أستلقي تحتَ سريرِ الريح(1).

لابُدَّ من الإشارة بدايةً إلى أنَّ التساوي السطريّ الافتتاحي – عند البستاني–، لا يضفي على النسق الشعريّ اتزاناً، وائتلافاً، وتناغماً وحسب، وإنما يضفي عليه مسحة من الترسيم الدقيق للرؤية الشعريَّة والحدث الشعريّ؛ خاصَّة عندما تحسن الشاعرة في اختيار السطر الافتتاحي المناسب ليكون محور الحركة النصيَّة وبؤرة تناميها الدلالي؛ إذ إنَّ الشاعرة تخلق من الانتظام السطريّ الاستهلاليّ محور انطلاق التدفق الشعوريّ، لترصد فيما بعد التماوجات النغميَّة التي تتفاوت، تبعاً للنفثات الشعوريَّة، أطوال الأسطر الشعريَّة، تعبيراً عن أحاسيسها الداخليَّة، وثراء مضامينها المتخمة بالتجارب الغنيَّة والرؤى التأمليَّة العميقة.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ– نلحظ أنَّ البستاني تلجأ إلى التساوي السطريّ، باعتمادها الجملة الاستهلاليَّة ذاتها، لتكون ركيزة القصيدة من خلال استهلال كل مقطع من مقاطعها بهذه الجملة المحوريَّة؛ التي تشكِّل محور ثقلها؛ ونقطة ارتكازها؛ وهي [مائدةُ الخمرِ تدورُ]؛ وعلى الرغم من اختلاف المفردات الضمنية في كل سطر افتتاحي تنتمي إليه هذه الكلمات: [الخمر– الوجد– الحب– المسك– الصبر] إلاَّ أنَّ الأطوال السطريَّة جاءت متساوية بموجة خطيَّة دقيقة تؤكِّد حسن اختيارها في رسم الحدث الشعريّ ورصد تحولاته؛ إذ تصب كلها في حلق التصادم الوجودي بين [الخير/ والشر]، و[الموت/ والحياة]، و[النور/ والظلام]، و[السلم/ والحرب]؛ و[الحرية/ والقيد]؛ لتؤكد غلبة الخير على الشر، والخصوبة على العقم، والنور على الظلمة؛ والحياة على الموت، والحرية على القيد والظلم؛ وكأنَّها أرادت أن تجسد هذه الاحتدام الشعوريّ تجسيداً بصريًّا لترصد إحساساتها المصطرعة في داخلها؛ تجسيداً عيانيًّا مشاهداً أمام القارئ، لا أن تبقى مجرَّد أحاسيس مدفونة في ركام الكلمات وتعرجاتها النسقيَّة؛

---

(1) البستاني، بشرى، 2010– أندلسيات لجروح العراق، ص 56– 70.

ولذلك أرادت إبراز التساوي السطريّ ترسيماً دقيقاً لما تريد إيصاله عيانيًّا للقارئ؛ وهذا ما لم تستطيعه القصيدة بشكلها الشعوريّ إيصاله لولا شكلها الخطيّ البصريّ على بياض الصفحة الشعريَّة.

ب- تساوٍ ضمنيّ أو محوري:

ونقصد بـ [التساوي الضمني]: تساوي الأسطر الشعريَّة ضمن المتن الشعريّ (مركز القصيدة) تساوياً تاماً، من حيث التوازي؛ والإيقاع، والمسافة السطريَّة، لتحقق القصيدة؛ شكلها الإيقاعيّ المنتظم، ونظامها الصوتي المنسجم؛ وقد عرَّف الباحث هذا الشكل البصري بقوله: ونعني بالتساوي الضمني: التساوي السطري الوارد ضمن النصّ الشعريّ من غير أن تكون له وظيفة تكراريَّة"[1]، وهنا لابُدَّ من التنويه إلى أنَّ لجوء الشاعر المعاصر إلى التساوي الضمني يخدم توجهات اللفظ، أو الشكل اللغوي (الصورة تحديداً) المراد تجسيدها بصريًّا؛ لترتسم الصورة بإيقاعاتها الدلاليَّة الصوتيَّة والبصريَّة (واقعاً ملموساً) مجسداً (عيانيًّا) لتخلق إثارتها من تضافرها مع ما يسبقها وما يتلوها من عناصر التركيب؛ وهذا دليل إذاً أنَّ القيمة التي تولدها هذه التقنية لا تقتصر على التناسب الدلاليّ والصوتي وإنما على المدّ البصريّ الذي يزداد أثراً وعمقاً بالمقتضيات والروابط النسقية الأخرى المتضافرة في السياق الشعريّ؛ وهذا ما جعل الشاعر الحداثي يدخل في مغامرة التجريب الإبداعي، بابتكار الأشكال البصريَّة، تبعاً لما تفرزه رؤيته وهندسته الإبداعيَّة؛ ولذا: "تبدو مغامرة التجريب التي تدخل الشاعر في اختبار عناصرها الجماليَّة التي تحقق للعمل الشعريّ البنية الكليَّة عبر مسارات التجربة الشعريَّة، وخبرة الشاعر اللغويَّة والخياليَّة والفكريَّة، وممارسته الإبداعيَّة في مجار الشعر، كل هذا أتاح للشاعر المعاصر إمكانيَّة ركوب مغامرة الإبداع والتجديد والتدفق الشعريّ، وعليه، أضحت القصيدة المعاصرة تجربة تنمو وتتطور خلال آليات التلقي، ولم تعُدْ حدثاً مفاجئاً أو مؤقتاً، يبدأ وينتهي فجأة"[2].

ولمّا دخل الشاعر الحداثي (ومن ضمنهمن الشاعرة بشرى البستاني) محكّ التجريب، أثبت إمكانية التطور؛ شريطة توفر عاملين: عامل الرؤية وعامل المران أو الممارسة والخبرة الحقيقيَّة (عامل التجريب) في تشكيل النصّ بشكل بصريّ لا يفرضه قسراً على النصّ، وإنما تفرضه الشحنات الداخليَّة، والارتدادات الشعوريَّة التي تجعله يوازن نسقيًّا بين الأسطر؛ ويكسر هذا التوازن، تبعاً لما تفرضه رؤيته ومنظوره الشعريّ.

وإنَّ لجوء البستاني إلى التساوي السطري الضمني لجوء فنّيّ نابع من الشحنة الانفعاليَّة التي تبثها في أشكال بصريَّة سطريَّة متماوجة حيناً، ومتساوية حيناً آخر، للتعبير عن منعرجاتها الشعوريَّة بمصداقية

(1) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 177.

(2) عبو، عبد القار، 2007- فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة، ص 121.

فنيَّة، تنبع من بواطنها الشعوريَّة حصراً لأنَّ خارجها، بمعنى: أنها ترسم الشكل البصريّ وفقاً لمقتضيات المشاعر الداخليَّة التي تعتصر كيانها؛ فقارئ القصيدة عند البستاني عليه "تركيز الانتباه على القصيدة لذاتها؛ على عناصرها الجماليَّة، على ما تشكله بعض العبارات أو الكلمات بالنسبة لنا، على الصور ودلالاتها، وإدراك الشحنة الانفعاليَّة فيها، وعلى النغم المنبعث من تشكلها الصوتي والخطي، على فراغاتها وبياضها، ثم نصل إلى تأمل شامل للقصيدة، بعيداً عن الاهتمامات العمليَّة السطحيَّة المباشرة"[1].

ومن القصائد المبنية بإيقاع التساوي الضمني قصيدتها الموسومة بـ[مواجع الماء]، إذ تبنيها على إيقاع التساوي الضمني في بعض الأسطر؛ وتماوجها وتفاوتها في أسطر أخرى؛ كما في قوله:

"الغابة القصيَّةْ...

تدورُ في المدينةِ العصيَّة.

تبحثُ عن قلبي الذي أضاعَ

في أدغالها حبالهُ

أضاعَ في مياهها غباره

أضاعَ في الطريق أولَ المدى

فغابَ في القنديلِ بارقُ الصدى

....

الغابةُ القصيَّةْ

تدورُ في الصحارَى

تبحثُ عن مفتاحها

تبحث عن بريدها الذي يلوبُ

خارجَ الأوزانِ

خارجَ المتونْ

تفعيلةُ القصيدة الصمَّاءْ

تودِّعُ في ثمالةِ المساءْ"[2].

لابُدَّ من التنويه بدايةً إلى أنَّ التساوي الضمني – في متون قصائد البستاني- يأتي لإشارة القارئ بموجات صوتيَّة منسجمة؛ تسهم في تحقيق التوازن في مناطق معينة من القصيدة؛ لتعبِّر عن الحركات

(1) المرجع نفسه، ص 120.

(2) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 109- 110.

الشعوريّة الموقّعة بأطوال سطريّة متساوية تحقّق التوازن النغمي للقصيدة؛ هـذا مـن جهـة أولى؛ ولتوجيـه القارئ إلى الإيقاعات المنتظمة (الموقعة) التي تُفَعِّله لا شعوريًّا إلى التفاعل مع هـذه الارتـدادات الـصوتيّة المتناغمة التي تخلقها الأطوال السطريّة المنتظمة في تآلف وانسجام في النسق الشعريّ لتحقيق التضافر بـين التعبير التشكيلي (الشكل البصري)/ وإيقاعاته الفنيّة من موسيقا ودلالات متـصلة بـالمعنى؛ ومـن هنـا، نلحظ في قـصائدها التنـاغم والانـسجام، إذْ إنَّ التعبير الـشعريّ ودلالتـه اللغويّـة يتـوازى مـع التعبير التشكيلي ودلالته الفنيّة؛ وهذا التوازي الصريح في التشكيل الشعريّ المباشر نتيجته الطبيعيّة أنَّ الدلالـة اللغويّة والتشكيليّة أصبحتا في امتداد طبيعي واحد، وأنَّ كلاً منهما تُمثّل العمق الطبيعي للآخر"[1].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تقـوم بتـشكيل أسـطرها الـشعريّة تـشكيلاً متماوجاً حيناً، ومنتظماً في بعض مقاطع القصيدة حيناً آخر، إذ تتساوى بعض الأسطر الـشعريّة بـصريًّا، لخلق الجناس الفني بين الإيقاعين [البصري/ والصوتي] وتأكيد تناغمهما المنتظم؛ وتلاحمها معاً؛ في تحقيق التوازن الفني لبنية القصيدة؛ وقد ورد هذا الجناس الفني في الأسطر التالية:

أضاعَ في الطريقِ أوّلَ المدى

فغابَ في القنديلِ بارقُ الصدى

تفغيلة القصيدةِ الصمّاءْ

تُوَدِّعُ في ثمالةِ المساءْ

توازي سطري | توازي | توازي سطري | توازي سطري

إننا، من تدقيقنا – في الشكل النسقي- نلحظ أنَّ من أهم مثيرات الانتظام السطري الضمني خلق التوازي الفني بين الإيقاعين [الصوتي/ والبصري (التشكيلي)] في آنٍ معاً؛ لتحقيـق درجـة مـن التـآلف والانسجام بين الإيقاعات الفنيّة التي تحكم مسارات القصيدة على مستوى إبداعها، وبنية تشكيلها، وهذا يدلنا على أنَّ التساوي السطري الضمني الذي تولّده الشاعرة في قصائدها دليل رغبتها العارمة في تجسيد إيقاعاتها الشعوريّة تجسيداً بصريًّا؛ بارتدادات متناغمة وإيقاعات متلاحمة، لتنمـي بهـذا التـساوي درجـة انتظامها الإيقاعي والبصري معاً، لجذب المتلقي إلى بنية تشكيل القصيدة بإيقاعاتهـا البـصريّة والتعبيريّـة؛ ليتملاها مدًّا بصريًّا ونبضاً شعوريًّا؛ وهذا دليل "أنَّ ما تبعثُهُ القصيدة فينا من نـشوة، أو قـوة، أو أسـى لا يترشّحُ إلاّ عن مستواها الشكلي أولاً، ومن خلال هذا الشكل بتفاصيله ومكوِّناتـه، تـنجح القـصيدة في إشاعة مناخها الجماليّ والفكري في كيانِ المتلقي وتستدرجه، بعد ذلك، إلى فـضائها الـداخلي، وشـباكها الخادعة أي إلى أبهة البناء الشعريّ، وبهائه الساطع"[2].

(1) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليّة في الشعر العربي، ص 241.

(2) العلاّق، علي جعفر، 2010- ماهي الغابة فأين الأشجار، ص 74.

وثمّة تساوٍ ضمنيٌّ يظهر جليًّا للقارئ ينمّ على الهندسة التشكيليّة/ البصريّة المحكمة؛ إذ إنَّ البستاني تهندس قصائدها بإيقاعات بصريَّة ودلاليَّة متناغمة؛ بأطوال سطريَّة متفاوتة ومتداخلة حيناً؛ ومتساوية ومنتظمة حيناً آخر؛ لترسم من خلال وقع الكلمات مشاعرها المحتدمة بأشكال خطيَّة/ وموجات/ طريَّة منتظمة؛ تؤكِّد تشكيلها الفنيّ البصري البارع؛ كما في قولها:

"والنيلُ يغرقُ في دمِ الفلوجةِ المسفوحِ
بين الرمل والمرجانِ
بينَ حرائقِ الرمّانِ
بين هويَّة عزقى وظلٌ غامضٍ
وفنون آلهة الكلامْ
....
والأرضُ ترفضُ أنْ تكونْ...
دبابةً رعناءَ
هذي الأرضُ أمٌّ........
قمرٌ ووردٌ مطمئنٌ
وسنابلٌ عطشى وجرحٌ تحتَ أجنحةٍ يئنُ...
والأرضُ ليستْ عشبةً ستجفُّ
هذي الأرضُ عهدٌ،
والأرضُ طلعُ قصيدتي الجذلى
وقبضتُها الأشدُّ
....
ظلماتُ أمريكا تُخيِّمُ فوقَ أشجارِ الهديلْ
ظلماتُ أمريكا تحاصرُ غُرَّةَ الشرقِ النبيلْ"[1].

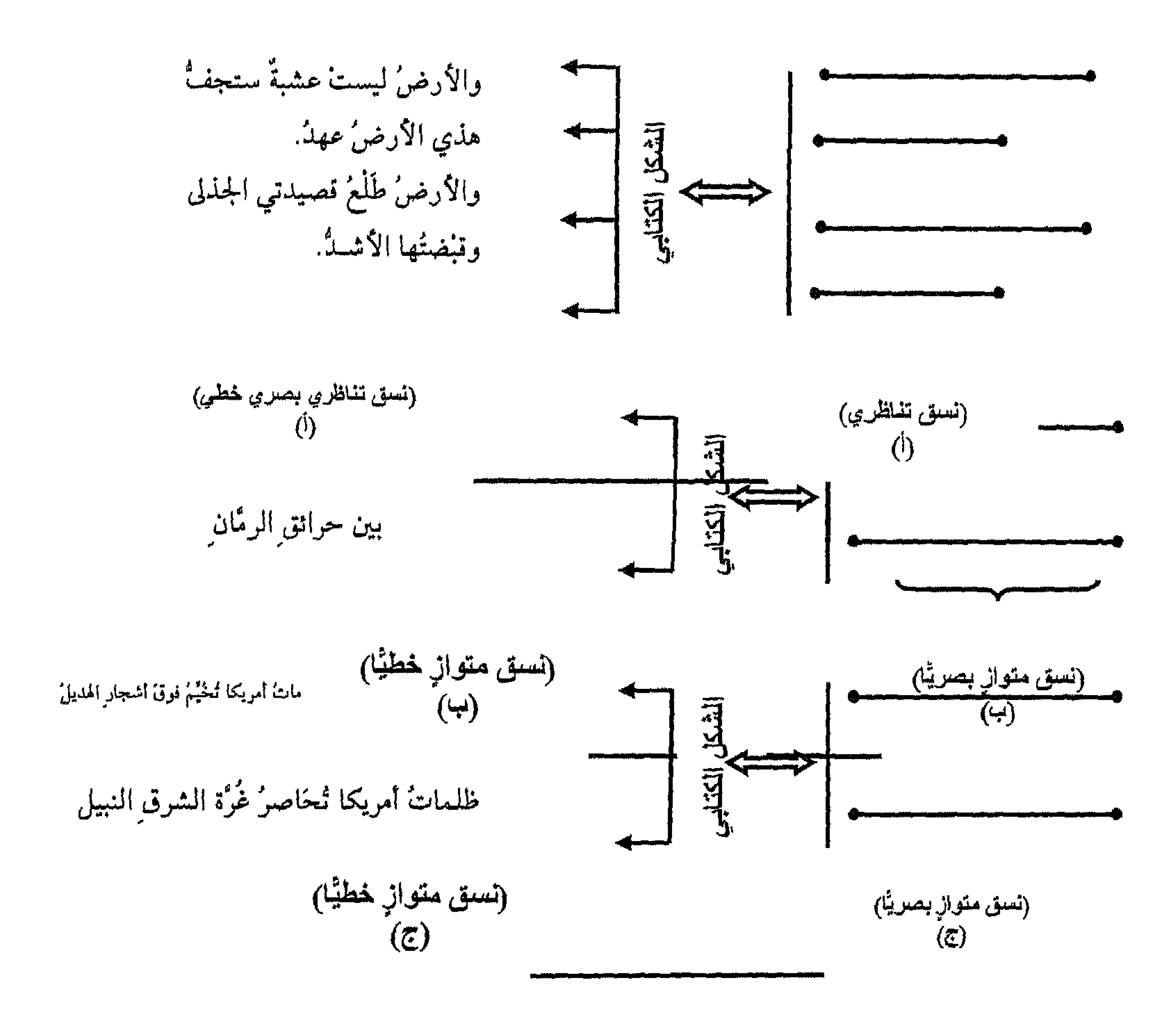
بدايةً، لابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ من أبرز أشكال التساوي الضمني – في قصائد البستاني– ما يمكن تسميته بـ [الهندسة البصريَّة] أو[الهندسة الكاليغرافيَّة]؛ إذْ تقوم البستاني بتوزيع البياض على السواد، وبهندسة بصريَّة محكمة عبر ترسيم أطوال الموجات السطريَّة في مساحات متساوية منتظمة، لينسجم التشكيل البصريّ مع التشكيل الإيقاعي للقصيدة؛ بحركة موسقة تنبع من حركة النفس وإيقاعاتها

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 100- 101.

الداخلية؛ وهذا ما دفع الكثير من نقّاد الشعريّة إلى ربط الإيقاع بحركة النفس ومصاحباتها الشعوريّة؛ وهذا ما ذهب إليه الناقد عز الدين إسماعيل في قوله: "فالتشكيل الموسيقي الجديد الخاضع خضوعاً مباشراً للحالة النفسيّة/ أو الشعوريّة التي يصدر عنها"[1]. ولأجل ذلك تستحث البستاني تشكيلاتها البصريّة بوصفها جزءاً من نطاق شعريّة القصيدة الحداثيّة ولا يمكن أن تنفصل عنها؛ ومن هنا اهتمت البستاني في ترصيف كلمات الشعريّة بهندسة بصريّة تنبع من طبيعة الشعور ذاته والإحساس ذاته، المتماوج على الصفحة الشعريّة؛ بشكل بصريّ موقّع على مستوى البياض والسواد، والشاعر الحقّ – من منظورنا- هو الذي يخلق متعة القصيدة بهندسة الشكل البصريّ أكثر من الشكل اللفظي الموسق صوتاً ودلالةً. ولا يعني ذلك فصل إحداهما عن الآخر؛ والتقليل من شأن أحدهما، فالإيقاعان متلاحمان في خلق شبكة النصّ الشعريّ المتميّز؛ التي تتضافر فيها جميع العوامل المحفّزة لشعريّة القصيدة إنْ صوتاً ودلالة، وإن شكلاً بصريًّا مهندساً كاليغرافيًّا على فضاء الصفحة الشعريّة.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ البستاني تعتمد الهندسة البصريّة في تشكيل أطوال الأسطر الشعريّة، إذ تأتي بعض الأسطر الشعريّة متناظرة، وبعضها الآخر متوازية؛ للتعبير – بالشكل البصريّ- عن هندستها التشكيليّة على بياض الصفحة الشعريّة؛ وفق الشكل الهندسي التالي:

(1) إسماعيل، عز الدين، 1967- الشعر العربي المعاصر، ص 63.نقلاً من عبو، عبد القادر، 2007- فلسفة الجمال في فضاء الشعريّة العربيّة المعاصرة، ص 153- 154.



إننا، نلحظ من خلال الأشكال الهندسيَّة السابقة (أ، ب، جـ) تساوي الأسطر الشعريَّة؛ بهندسة بصريَّة تحقق التناظر الهندسيّ من جهة، والتوازي النسقي الفني، من جهة ثانية؛ وهـذا دليـل أنَّ الـشاعرة بشرى البستاني وظفت التساوي السطريّ، توظيفاً فنيًّا بهندسة بصريَّة؛ لتجسد للقارئ التآلف الفني بين الإيقاعات التركيبيَّة والصوتيَّة تجسيداً بصريًّا، يتلمس من خلالها القارئ إحكام قصائدها وانسجامها لترقى أعلى مستويات الإثارة وفنيَّة التشكيل، وهذا دليل أنَّ الشاعر الحداثيّ قد يقوم في بعض الأحيان بنحت قصيدته على الورق نحتاً متجاوزاً بذلك الأسلوب العادي في تشكيل القصيدة، ليستخدم أسلوباً إبداعيًّا يقوم على التصميم الداخلي النابع من الحدس أولاً، ومن الاستعارة من الفنون التشكيليَّة

الأخرى ثانيًا.وهنا، تَتفَجّرُ طاقات النصّ الشعري من الداخل، ليحلّ الإدهاش محلّ التوقع، والتنوّع محلّ التسلسل، والرؤيا محلّ التفسير"[1].

جـ- تساوٍ ختامي:

ونقصد بـ [التساوي الختامي]: التساوي السطري في الفاصلة المقطعيَّة، أو الخاتمة النصيَّة، لإضفاء حالة من الاتساق والانسجام والتناغم في الإيقاع الثغريّ؛ لخلق المنتوج الجماليّ إثر التوقيع البصريّ المُنتظِم في الموجات السطريَّة المتعادلة في الفاصلة المقطعيَّة أو النصيَّة؛ وكأنَّ الشاعر خرج من زخم انفعالاته وتتابعها وتشتتها واحتدامها إلى رؤية مُركَّزة آثر أن يختتم بها القصيدة، لتترك إيقاعها المؤثّر في المتلقي.

ومن الضروري أن نشير هنا إلى أنَّ لجوء شعراء الحداثة إلى التساوي السطريّ في الفواصل الختاميَّة هو لضرورة فنيَّة تقتضيها الرؤية ومسارها الدلاليّ؛ وهي إخضاعها للانتظام البصريّ بعد التشتت لتحقيق اتساقها النغمي المُركّز الذي يدفعها إلى تدعيم منحاها الدلاليّ وإيقاعها البصريّ لتثير المتلقي إلى مدلولها المُركّز ليتملاها القارئ بصريًّا وبتوقيعها اللغويّ المنسق (المنظم) بأطوال سطريَّة متعادلة تدفعه إلى أن يتحقق بمثيراتها وما ينتج عن هذه المثيرات من إيقاعات تحقق منتوجها الجماليّ.

ولعلَّ أبرز ما يميِّز التساوي السطري الختامي في الفواصل المقطعيَّة والنصيَّة –عند البستاني– الاقتصاد والاختزال والكثافة الدلاليَّة، ناهيك عن انتظام إيقاعها البصريّ، لتدفع المتلقي إلى تأملها واستنطاقها والاستئناس بمدلولها وبإيقاعاتها البصريَّة المهندسة بما تشكله من تفاوت سطري سابق وانتظام سطري موقَّع في الختام يترك صداه وتأثيره وجاذبيَّته في المتلقي، ليتأمل معها هذا الانتظام البصريّ والإيقاعي المموسق.

ومن القصائد المبنية بإيقاع التساوي الختامي قصيدتها الموسومة بـ [مواجع النار]، إذ تختتم فواصلها المقطعيَّة بموجات سطريَّة موقَّعة، تُعَزِّز إيقاعيها البصري والدلاليّ في آن، كما في قولها:

"يـــــــــا ســـــــــرحةً بالقـــــــــاع:
أيّ النخـــــــــلِ يفـــــــــضي للخليـــــــــلْ
وأيُّهـــــــــا يـــــــــذهبُ للأصـــــــــيلْ
لا نـــــــــايَ، لا دليـــــــــل"[2].

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 135.

(2) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 110.

لابُدَّ بداية من التنويه إلى أنَّ التساوي الختامي في الفواصل المقطعيَّة التي تنبني عليه قصائد البستاني يأتي معضِداً لشعريتها في كثير من الأحيان؛ لأنَّ البستاني تنشغلُ دوماً بالتوقيعة البصريَّة الأخيرة التي تعضِّد شعريَّة القصيدة عبر القفلة المقطعيَّة المحكمة من جهة، وشعريَّة القفلة النصيَّة المنظمة من جهة ثانية؛ مما يمنحها دفقها ومتوجها الجماليّ والإيحائيّ المكثف، لخلق التناغم بين الشكلين البصري/ والإيقاعيّ في آنٍ؛ لتتصاعد الشاعرة في إيقاعاته الشعريَّة، لتصل إلى ذروة الإثارة بصريًّا في الختام، لتثير القارئ بمنجزها الجماليّ التشكيليّ المبدع في التوقيعة الختاميَّة؛ إن شكلاً إيقاعيًّا أو منحًى تصويريًّا بصريًّا.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني قد لجأت إلى التساوي السطري في التوقيعة الأخيرة، لتعميق رؤيتها، بما ينطوي عليه من إيقاعات بصريَّة وتشكيليَّة محكمة؛ تؤكِّد جمالها وحسن بنائها من خلال الموجات السطريَّة المتساوية من جهة؛ والتشكيلات التقفويَّة المتواترة (المتجانسة) من جهة ثانية، كما في التقفويات التالية الموقعة بصريًّا وإيقاعيًّا: [الخليلْ- الأصيلْ- دليلْ]؛ وقد وظفت الشاعرة إيقاع التساوي السطريّ الختاميّ لتجسِّد للمتلقي التوقيعة الختاميَّة تجسيداً بصريًّا وإيقاعيًّا محكماً يحفزها ويزيدها شعريَّة؛ بوصفها بنية تشكيليَّة محكمة (شكليَّة/ وفنيَّة) تبعث إيقاعها الجماليّ وسحرها الآسر، وما نقصده بالإيقاع (الإيقاع البصري/ والنغمي) معاً والذي هو "ميل القصيدة للتكامل تعبيريًّا عن طريق التشكيلات النغميَّة المختلفة تلاقياً وافتراقاً المنبثقة من البنية اللفظية، و[البصريَّة]، محدثة نوعاً من الإيقاع القادر على تنسيق مشاعرنا وتوجيهها نحو أفق محدَّد"[1].

وثمَّة قصائد عديدة – عند البستاني- تُحَقِّق متعتها بالتوقيعة النصيَّة المثيرة التي تبعثها الأسطر الشعريَّة المنتظمة من إيقاع موسق [شكلاً ودلالة]؛ على نحو تدفع المتلقي دفعاً إلى تلقيها بإيحاءاتها الصوتيَّة وطاقاتها الإيحائيَّة، وشكلها البصريّ المتناغم أو المموسق مع الإيقاعات النفسية المصاحبة لها؛ وتبعاً لذلك رأي الشاعر الكبير حميد سعيد: "أنَّ النصّ المتميِّز يوفِّر للمتلقي متعتين، متعة جمال الأسلوب وثراء القاموس، ومتعة الفكر في ما تعبِّر عنه اللغة في الكتابة"[2]. وهذا ما نلحظه عند البستاني مضافاً إلى ذلك متعتها البصريَّة التي تتمثل في الشكل البصريّ الذي تشكله على صفحاتها الشعريَّة؛ كما في التوقيعة النصيَّة التالية:

"شربَ الليلُ صبوتَهُ
وتُبَقّى الطغاةُ يلمّونَ أشلاءَنا
مِنْ نِهايةِ ذاكَ المطافْ..

(1) عبد الله، ستار، 2010- إشكاليَّة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص 105.

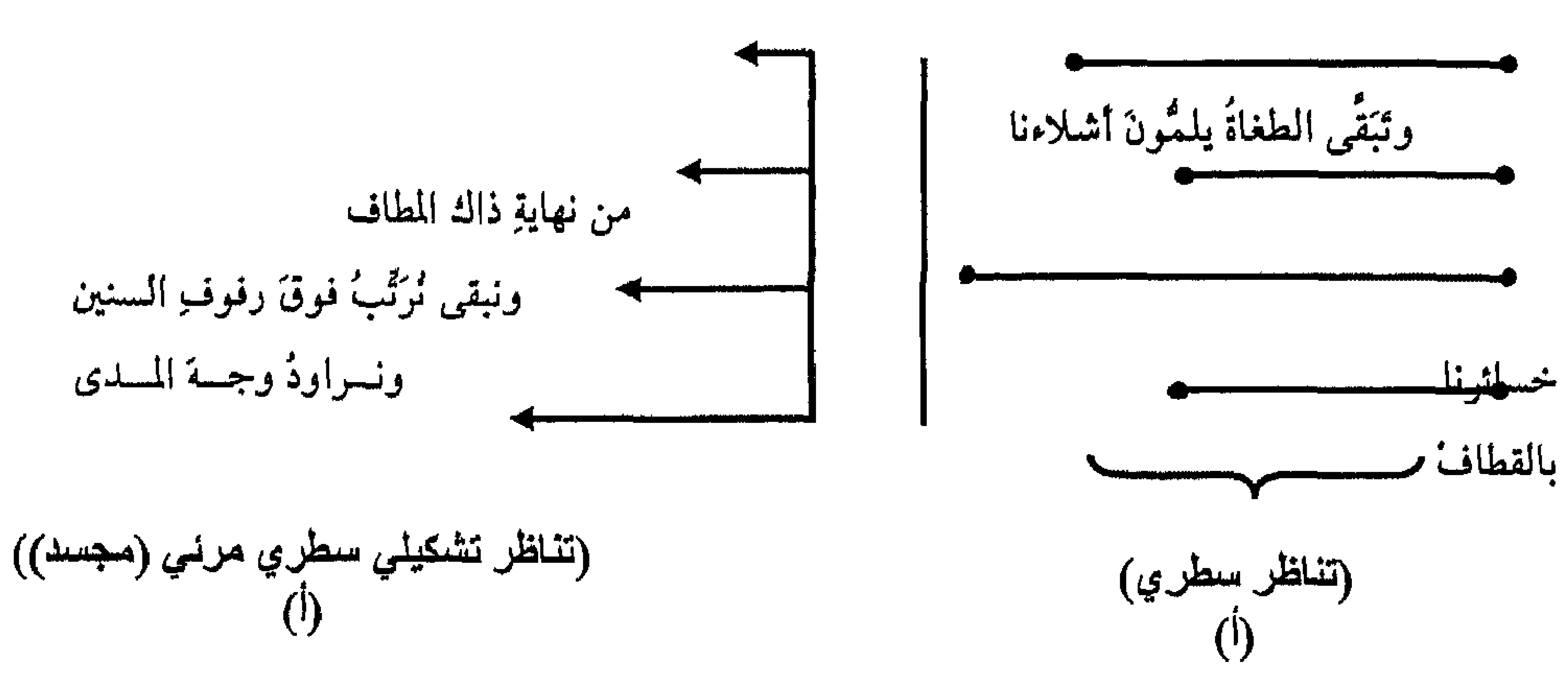
(2) سعيد، حميد، 2011- الكتابة ومآلاتها، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن، عمَّان، ص 29.

ونَبقَى نُرَتِّبُ فوقَ رُفُوفِ السنينِ خسائِرَنا

ونراودُ وجهَ المَدَى بالقطافْ.."[1].

بداية، نشير إلى أنَّ: التساوي الختامي في القفلة النصيَّة التي تنبني عليها الكثير من قصائد البستاني قد لا يعتمد تساوي سطرين متتاليين أحياناً؛ فقد تلجأ البستاني إلى أسلوب فنّيّ آخر هو التناظر بينهما؛ أي أن يأتي سطر طويل يتلوه سطر قصير، ثم سطر طويل وسطر قصير يناظره؛ وهذا التناوب البصريّ يحقّق تناغماً فنيًّا على المستوى البصريّ من جهة، وعلى المستوى الإيقاعي من جهة ثانية. من هنا تكمن حداثاوية البستاني فهي تعي "أنَّ الشاعر العربي الجديد لا يتخطى الأشكال الشعريَّة التقليديَّة ومضموناتها وحسب، وإنما يتخطى كذلك المفهوم التقليدي ذاته للشعر. فلم يَعُدْ الشعر، من وجهة النظر الجديدة، مجرَّد شعور أو إحساس، أو مجرّد صناعة، بل أصبح خلقاً، وأصبح الشعر هو الإنسان ذاته في استباقه العالم الراهن، وتوقع العالم المقبل"[2].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني، تعتمد التناظر السطريّ في القفلة النصيَّة، وهذا التناظر يحقّق التناغم في القصيدة، ويبيِّن في الآن ذاته حنكتها الفنيَّة وهندستها البصريَّة، وفق الشكل التالي:



بإمعاننا - بالشكل السابق- نلحظ التناظر السطريّ في التوقيعة النصّيّة؛ إذْ جاءَ هذا التناظر متناغماً مع إيقاعاتها الموسيقيّة والبصريَّة، عبر التقفيات الموسقة [بالتناظر]: [أشلاءنا = خسائرنا] و[المطاف = القطاف]، مما يجعلها متناغمة في شكلها التقفوي الموسق وتناظرها السطريّ المتوازن، وفق

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 33.

(2) أدونيس، علي أحمد سعيد، 2005- زمن الشعر، دار الساقي، بيروت؛ ص 179- 180.

هندسة بصريَّة متناغمة تزيد الأسطر تجسيداً بصريًّا عيانيًّا مباشراً؛ تجعلها أقرب إلى إدراك المتلقي ومجساته التأويليَّة (التحليليَّة).

3- الأسطر الشعريَّة المتناوبة:

وهي الأسطر المتناوبة في الطول والقصر تتخذ أشكالاً هندسيَّة إمَّا متوازية، أو متناظرة؛ أو متدرجة، تؤكِّد التناوب في تشكيلها؛ لتحقيق التنغيم الإيقاعي والتجاوب البصريّ المتضافر مع إيقاعات النفس الشعريَّة الداخليَّة؛ وتموجاتها الشعوريَّة؛ من أجل ذلك فإنَّ لجوء الشاعر الحداثي إلى هذا النوع من التشكيل السطري المتناوب هو لضرورة فنيَّة لرصد الداخل وانعكاساته بصريًّا على السطح اللغويّ (الشكل الشعريّ)؛ وعلى هذا الأساس: "يقوم الشاعر بتشكيل مقاطعه [تشكيلاً بصريًّا مبنيًّا على إيقاع النفس وما يشوبها من توتر واسترخاء، وتأمل واستغراق في عالم القصيدة وأجوائها. ولذلك فإنَّ التساوق بين النسق الدلالي والتشكيل المقطعي قد يمنح النصّ إيقاعاً من نمط خاص يعتمد على الفكرة الشعريَّة في ذهن المبدع، وعلى المقدرة التشكيليَّة التي تحاول الإفادة من أصغر الجزئيات وأدقها في سبيل تكوين المقطع الشعريّ وهندسته بصريًّا"[1].

ومن هذا المنطلق، فإنَّ اهتمام البستاني بالشكل البصريّ (المستوى المادي) للنصّ، نابع من إدراكها المعرفي لأهميَّة الشكل في تحقيق فاعليَّة النصّ لتلقيه جماليًّا، إذ "إنَّ الشكل الشعريّ لا يستمِدّ وجوده إلاَّ من عناصر ماديَّة تُشكِّل المستوى المحسوس للنصّ: كلماته؛ صوره، إيقاعاته، صياغته اللغويَّة، أنَّه يمارس نشاطه في الطبقات الماديَّة، ولا أقول الخارجيَّة، للنصّ، بعيداً عن قراره العميق النائي، وبذلك فهو يختلف عن البناء الذي هو هندسة داخلية، شديدة التخفي، تربط بين وحدات النصّ الشعريّ أو أنسجته، وتضعها جميعاً في اتجاه تتنامى فيه حتى نهاية القصيدة. إنَّه ثانيًّا، جهد تنظيمي مُخطَّط لعناصر النصّ اتجاهها، وطريقة حركتها، ومستوى التفاعل بينها للوصول بها إلى أقصى تأثير ممكن"[2]. ومن أجل ذلك؛ لم تغب عن مدارك البستاني أهميَّة التشكيل البصريّ تحديداً في تشعير القصيدة، لهذا، نوَّعت في موجاتها السطريَّة، تبعاً لما تفصح عنه النفس من جهة، والعين (النافذة البصريَّة) من جهة ثانية؛ إذ تهندس القصيدة، بأبعاد وأشكال هندسيَّة متنوعة تكثف فاعليَّة حضورها الجماليّ، وحساسيَّة تلقيها الجماليّ. وطبيعي أن يستحوذ الشكل البصري الهندسي أهميَّته المثلى عند البستاني؛ لأنَّ أوَّل ما يشدّ القارئ إلى النصّ الشكل (المستوى المادي للنصّ)؛ وهذا ما أشار إليه الباحث علي جعفر العلاَّ بقوله: "غنيٌّ عن القول: إنَّ النصّ الشعريّ شكل قبل أيّ شيء آخر، ونحن حين نستقبل النصّ، فإننا لا نؤخذ،

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 134.

(2) العلاَّق، علي جعفر، 2010- هاهي الغابة فأين الأشجار، ص 73.

في المرحلة الأولى للتلقي، إلاّ بشكله أولاً، أي أنّ الخضّة الأولى التي تعترينا لا تنبعث، في الغالب، إلاّ من شكل النصّ، أو عناصره الشكليّة الحسيَّة، أمَّا بناء النصّ فإنّ اكتشافه مهمة يصعب على التلقي الأول إنجازها دائماً، لذلك فإنّ كل قراءة لاحقة تظلُّ اقتراباً من بنية النصّ واختراقاً لظلمته البهيجة"[1].

ولطالما هذا ديدان الشكل في الأهميّة فإنّه من البديهي جداً أن يكون للتشكيل البصريّ بعده المثير في تفعيل لغة الشعر، وإبراز دوره ومكمن فاعليته في الاستقطاب والتأثير "ففي الوقت الذي يفصح فيه الشكل عن نفسه على المستوى الماديّ للنصّ، فإنّ البناء لا يتوقّف عند هذا الحدّ، بل يتجاوزه إلى إنجاز ما يدعوه رينيه ويلك (الشكل الداخلي للنص) هذا الشكل الذي يحتضن الاتجاهات السايكولوجيّة والفلسفيّة وقد جُمِعَتْ حول مركز واحد مفترض، أي أنّ البناء نشاط يُنَظِّم بخفاء ممتع، عناصر النصّ وحركته الداخليّة معاً؛ جسد النصّ وما يتفجَّرُ عنه من حيويّة روحيّة وجماليّـة"[2]. واستناداً إلى ما سبق، يمكن رصد ثلاثة أشكال للتناوب السطري؛ وهي:

أ- التناوب السطري الافتتاحي/ أو الاستهلالي:

ونقصد بـ [التناوب السطري الافتتاحي/ أو الاستهلالي]: التناوب القائم بين أبعاد الموجات السطريّة (طويلاً أو قصراً) في الفاتحة الاستهلاليّة تناوباً يزيد البنيتين التشكيليّة والإيقاعيّة عمقاً وتأثيراً في المتلقي من خلال التنغيم المثير الذي تبعثه التشكيلات البصريّة إثر تناوب الأسطر الشعريّة "بين الطول والقصر والعلوّ والانخفاض؛ وذلك وفقاً للتجربة الوجدانيّة التي يُصوِّرها، والتنظيم المنبثق من داخل التجربة الشعريّة"[3]. ومن أجل ذلك يأخذ التناوب السطري الافتتاحي أهميته من قدرته على استقطاب المتلقي وفق مقتضيات التشكيل الشعريّ، ليسهم في تحفيز شعريّة النصّ وتخليقه جماليًّا.

ومن خلال هذه الرؤية يمكن أن نَعُدّ التناوب السطري الافتتاحي مكمن الإثارة في القصيدة شريطة تفاعل إيقاع التناوب السطري مع الإيقاعات النفسيّة؛ لتؤسِّس إيقاعها البصريّ المتناغم؛ مع الشكل اللغويّ الموسق؛ وبذلك تتحقق جاذبيّة القصيدة بهذا التناغم والتآلف الخلاّق بين الإيقاعات جميعها لتأكيد الفاعليّة الشعوريّة العميقة في تخليق النصّ وإبداعه فنيًّا؛ وللتدليل على ذلك نأخذه الفاتحة الاستهلاليّة التالية:

"أنتِ التي اقترحتِ فكرةَ المطر..
فارتجفَ النايُ على النخيل...

(1) المرجع نفسه، ص 74.

(2) المرجع نفسه، ص 73.

(3) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 229.

وأَقْبَلَتْ نحوي وفودُ الماءْ...
أَمْسَكْتُ بالمَوْجَةِ في عنادِها
ومادَتْ الطلولُ بالخَطَرْ"[1].

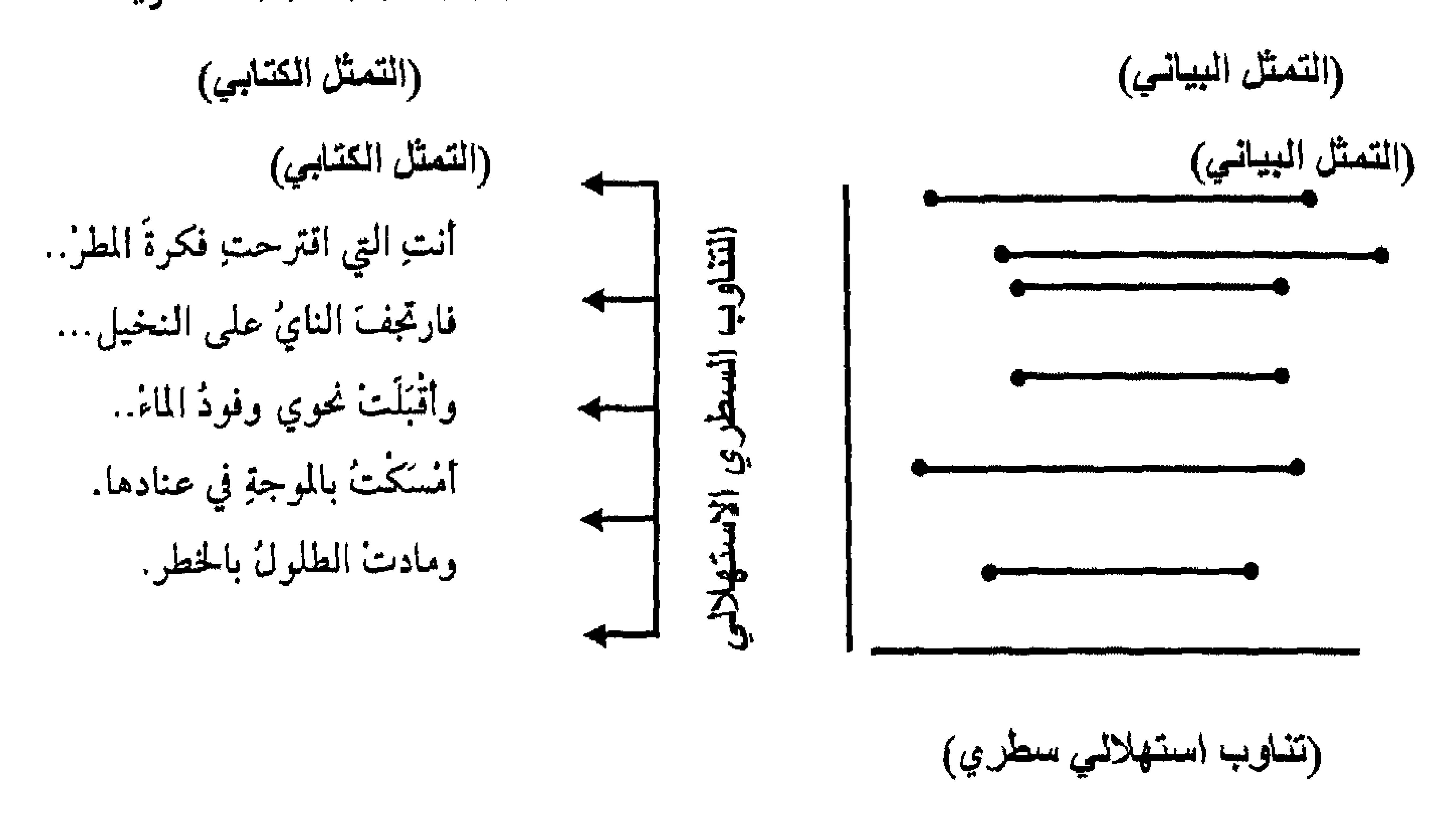
بداية، نؤكّد: أنّ التناوب السطري الافتتاحي - في قصائد البستاني- يؤدي دوراً فنيًّا موقظاً للموجات الإيقاعيَّة، ودافعاً لطاقاتها الصوريّة المتناغمة ومنحياتها الشعوريَّة العميقة، من خلال التطابق الرهيب الذي تنتجه الموجات السطريَّة المتناوبة عبر إيقاعاتها جميعها [الصوتيَّة، والدلاليَّة والبصريَّة]، إذ يلحظ القارئ ذلك الانسجام الرهيف في توزيع الأسطر وتشكيلها بمد بصريّ متناوب يزيد قصائدها فاعليّة في رسم إيقاعها العام؛ لأنّ الاستهلا الموفق يُعَدُّ ركيزة القصيدة في تناسقها النغمي وتفاعلها النصّيّ تنتج بنبضها الشعريّ الخلاّق الدافق بالحساسيَّة الذي يدعم مسارات الإيقاع فيها "ومادام لكلّ قصيدةٍ تجربتها الوجدانيَّة الخاصَّة، فإنّ هذا يفرض نمطاً إيقاعيًّا مناسباً لها، ومنسجماً مع خصوصيتها"[2]. وهذا الإيقاع يرتبط ارتباطاً حميماً بالإيقاع البصريّ، وهندسة القصيدة بشكلها الهندسيّ [الهندسة البصريَّة] لتحقيق منتوجها الجماليّ.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ البستاني تعتمد التناوب السطري الاستهلالي لخلق التناسب الفني الموسق بين الإيقاعات الصوتيَّة/ والبصريَّة لتنمية الإيقاع وموسقته؛ وتحقيق انسجامه وتناغمه وتحولاتها النصيَّة، وهذا مؤشّر على التناغم [الصوتي/ البصري] في تعزيز المسار الإيقاعي عبر الأمواج السطريَّة المتناوبة والموسقة مع حركة القوافي: [المطر = الخطر]؛ من جهة، وتفاوت الأسطر وتناوبها بصريًّا من جهة ثانية؛ وفق الشكل البياني التالي:

---

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 109.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 232.



وبالنظر – في المُخطَّط السابق- نلحظ أنَّ التناوب السطريّ الاستهلاليّ يأتي متناوباً في السطر الأول والثاني، ومنتظماً في السطرين الثاني والثالث، ومتناوباً في السطرين الرابع والخامس، بهندسة بصريَّة/ تشكيليَّة موجيَّة تنبع من باطن الذات وإحساساتها الداخليَّة وانسجامها مع التوزيع السطري الهندسي على بياض الصفحة الشعريَّة؛ وقد وظَّفت الشاعرة الإيقاع التناوبي الاستهلالي لإكساب القصيدة دفقها الإيقاعي المتناغم وتجسيده بصريًّا؛ بموجات سطريَّة متناوبة تزيدها ترسيماً وتنظيماً ودقة فنيَّة بالغة الإثارة والتحفيز؛ وهكذا تتحقق فاعليَّة التناوب السطري الاستهلالي في القصيدة السابقة من خلال تناسب إيقاعاتها وتضافرها على المستوى الدلاليّ والمستوى الإيقاعي [الصوتي/ البصري]، مما يكسبها العمق والامتداد والتخصيب الشعريّ.

ب- التناوب السطري الضمني/ أو المركزي:

ونقصد بـ [التناوب السطري الضمني/ أو المركزي]: التناوب السطري القائم في المتن الشعريّ لتحفيزه فنيًّا وإيقاعيًّا، بإضفاء مسحة إيقاعيَّة تتمركز محور القصيدة على نحوٍ تموج فيها الإيقاعات البصريَّة/ والصوتيَّة، بهندسة تشكيليَّة محكمة تكتسبها إثر التناوب البصريّ الذي تُوَلِّده الموجات السطريَّة المتفاوتة في القصيدة؛ وتبعاً لذلك يقوم التناوب السطري الضمني بفاعليَّة شدّ البنية النصيَّة، وتنغيم الحركة الإيقاعيَّة بتصاعد نغمي حيناً، وخفوق نغمي في وتيرة الإيقاع حيناً آخر؛ تتسارع إثرها الإيقاعات وتموج في سياق فني يجمع بين إيقاعات متعددة تنبني على التماثل/ والتباين، والعلوّ/ والانخفاض، لتعزيز وتيرة القصيدة وتحولاتها النصيَّة في المركز بوصفه: محور التكثيف الشعوريّ للمعنى، وبؤرة تكثيف الدلالات واحتدامها؛ لتصبّ جلها في مركز القصيدة ومحرقها الدلاليّ.

وبما أنَّ القصيدة الشعريَّة بنية تتوالد من العمق – حسب رؤية محمد حمزة الشيباني- من نقطة ا ارتكاز هي المحور الجدليّ للوحدة العضويَّة في القبض على حركة البنية أفقيًّا وعموديًّا فإنَّ التناوب السطري الضمني يحرِّك النغم الإيقاعي؛ ليشكل ملمحاً أسلوبيًّا في تشعيرها بأرتال نسقيَّة متناوبة تزداد شعريَّة كلما أمع القارئ في رصد تحولاتها الداخليدّة؛ لتفصح هذه التقنية عن بؤرة دالة على قلق شعوري يعتري الشاعر لحظة الإبداع، يتجلَّى بأشكال عديدة، تنبعث ذاتيًّا كقوّة مهيمنة في تشكيل الوعي القرائي، وشد البنية النصيَّة في محاكاتها لذاتها، مما يكثف الهاجس التصاعدي للمعنى في تسليط الضوء على جانبه الخفي[1].

ومن هذا المنطلق فإنَّ اهتمام البستاني بهذه التقنية البصريَّة لم يأتِ عن عبث، وإنما جاء مرتكزاً على ما تولِّده هذه التقنية من إيقاعات بصريَّة وتدرجات دلاليَّة، تشدّ القارئ إلى عمق الرؤية ومحفزها الإبداعي؛ للتنقيب عن سيرورة الدلالات وتمركزها لإظهار مركز تماوجها الإيقاعي ومحور ثقلها الدلاليّ. لهذا السبب يكادُ الفضاء التشكيلي للصفحة الشعريَّة أن يفرض هيمنته الوعي النقديّ الحديث، بوصفه بنية دالَّة تنفتح على قراءات عدة للمعنى الشعريّ، وهو يَتحَفَّز دلاليًّا، لاستكمال سيرورته الإبلاغيَّة، إذْ لم يعد الشكل المعماريّ لجسد القصيدة بما يحمله من فجوات وفراغات وبياضات وتشنجات، مجرد احتواء هامشي للمعنى، بل هو الفضاء الذي من خلاله يمضي الشاعر في تفتيت الفراغ (البياض) بمداد السواد[2].

ومن القصائد المبنية بتقنية التناوب السطريّ الضمنيّ قصيدتها الموسومة بـ [مواجع الماء]، التي نقتطع منها هذه الأسطر:

غَرْقَى أنا..
غَرْقَى، فَمَنْ يمدُّ لي يديهْ
بالرقصة الأخيرةْ
يُغمِضُ لي عينيّ تحتَ سدرةٍ
خذي يدي
ألفُّ خِصرَكِ النحيلَ بالعتَّابِ
ساعديكِ باللّظى
بوردِ أوّلِ الصباح[3].

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011- البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، بتصرف، ص 127.

(2) المرجع نفسه، ص 351.

(3) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 113.

لابُدَّ من التنويه بداية إلى أنَّ التناوب السطري الضمنيّ – في قصائد البستاني – يُظْهِر منعرجات الإيقاع اللغويّ مندعماً مع الإيقاع البصريّ ليحقق فاعلية قصوى من التنغيم والموسقة [الصوتيَّة/ البصريَّة]، لتزيد البستاني من وقعها الشعريّ في التعبير عن التقطيع الشعوريّ الداخليّ، الذي يعتصر كيانها؛ لتقوم – بفعل الارتداد النفسي الداخلي – ببث الأسطر على نفثات شعوريَّة وموجات سطريَّة متفاوتة تقصر وتطول بإيقاع منتظم؛ تبعاً لمقصديتها وبنيتها في ترسيم الرؤية، بأبعاد شعوريَّة نابعة من الذات؛ وهذا يدلُّنا على "أنَّ الشكل الكتابي بوصفه بنيةً تشكيليَّة هو الذي يُحَفُّ الخاصيَّة التجنيسيَّة للنصّ الشعريّ، ليُجَسِّد مقصدية الشاعر، إذ طالما ارتبط التشكيل الشعريّ عند العرب بهاجس القصد أو البنية"[1]... وهذا الوعي الذي تملكه هو وعي فني تجريدي في تشكيل القصيدة بوصفه مؤشراً على خبرة فنيَّة رغبة في تشكيل قصديتها بما يتلاءم ووقعها النفسي الشعوريّ الداخلي، إنَّ مدًّا سطراً أو انحساراً؛ وترسيماً بصريًّا، "ولاشكَّ في أنَّ هذا الوعي التجريدي بهندسة القصيدة هو وعي معماري ينطوي على رغبة إفصاحيَّة، بدأت إنشاديَّة والإنشاد بما يتضمَّنه من نبرٍ وتنغيم وحركات إيمائيَّة يضغط من خلالها على بؤر التوتر الدلاليّ مساهماً في إنتاج المعنى، وحين اختزل التدوين الفاصل الإنشادي للنصّ اضطر الشاعر إلى ابتكار تقنيات إنشاد بصريَّة صامتة، أفاض عليها من وهج الروح نسقاً يفضي إلى إثراء المعنى، وتحفيز القارئ لمحاكاة الشاعر في إنشاديَّة الروح"[2]. من أجل ذلك فإنَّ اختيار الشكل الخطي، بهندسة بصريَّة بموجات سطريَّة متفاوتة يسهم في إثراء دلالاتها؛ إذ إنَّ اختيار الشاعر للشكل الخطي يُعَدُّ أسلوباً فنيًّا يُحْدِثُ تفاعلاً بين النصّ وقارئه. وهذا التفاعل الخلاَّق يتأسَّس على الرؤية البصريَّة والإدراك الحسّيّ بتشكيل المفردات الشعريَّة، ومن هنا يصبح إخراج الحروف بأشكال متعدِّدة وسيلة لجذب المتلقي وإثارة رؤيته التي تشهد شكلاً غير مألوف، فيحتاج القارئ إلى استعادة الشكل الجديد من خلال استقباله مفاهيم ناتجة عن أسباب ذلك التشكيل والبحث عنها داخل النصّ الشعريّ"[3].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعري- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد التناوب السطريّ الضمني/ أو المركزيّ لتحقيق فاعليَّة بصريَّة قصوى عبر هندسة القصيدة هندسة بصريَّة محكمة لتبيان الحالة الشعوريَّة ورصد منحنياتها ودفقها الشعوريّ، بتقطيع موجيّ متناوب بين الأسطر الشعريَّة، إن طولاً وإن قصراً؛ فالموجة السطريَّة القصيرة مثلاً تكون مختزلة بصريًّا لكنها بليغة في وصف الحالة وترسيمها بدقة، كما في قولها: [غرى أنا]؛ إنَّ هذه الموجة السطريَّة على قصرها تعبِّر عن حالتها الشعوريَّة بعمق، واختزال لغوي واقتصاد بليغ تتبعها موجة صوتية سطريَّة أوسع مدى [غرقى فمن يمدّ لي يدية]؛ وهذه الموجة على

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011- البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 352.

(2) المرجع نفسه، ص 353

(3) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 192- 193.

اتساعها لم تكن مكتفية بمدلولها المحدَّد؛ وإنما احتاجت إلى الموجة القصيرة الأخرى لإكمالها [بالرقصة الأخيرة]؛ لإبراز مدلولها النفسي المتناوب بين "الطول/ والقصر" "والمدّ/ والانحسار" وهذا التناوب في رصد الحالة الشعوريّة وارتسامها بصريّة؛ يؤدي إلى رسم المنحيات الشعوريّة؛ بأبعاد بصريّة سطريّة متدرجة حيناً، ومتوازية حيناً آخر، لتتجسد بصريًّا أمام المتلقي ليتمثلها ويدركها بتأمل عياني مُشاهد، يتحقق إثرها التدرج الإداركي البصريّ للدفقة الشعري، ومن هنا: "تصبح لغة الشعر قائمة بذاتها، فتتشابه بذلك مع المنحوتات واللوحات الفنيّة المرسومة. والحق إنَّ الانسجام الحاصل بين شكل الخط والمضمون التعبيري الدّال يحقق إيقاعاً لغويًّا هو مزيجٌ من التناغم بين تشكيلات اللغة ومضامينها"[1].

وثمّة قصائد كثيرة – لدى البستاني- مثيرة بصريًّا اعتمادها تقنية التناوب السطري الفني في إثارتها إيقاعيًّا ودلاليًّا، كما في قصيدتها الموسومة بـ [الفتيات]، إذ نقطف منها هذه الأسطر:

"تدورُ الحربُ

يبكي الوردُ في وجنتِها،

المسكُ يموجْ..

ويصلّي الكرزُ الأحمرُ

والأرضُ تلوجْ"[2].

لابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ التناوب السطري الضمني – عند البستاني- يهدف إلى تفخيم الدور الوظيفيّ للإيقاع البصريّ في مقابل الدور الوظيفي للأنساق النغمية الصوتيّة (الموسيقا الإيقاعيّة)؛ لخلق التآلف بين لغة الإيقاع ولغة البصر، بنغمات معينة (متناوبة) ترتفع وتنخفض، تعلو، وتهبط؛ تمتدُّ وتقصر [إيقاعاً صوتيًّا/ وتناغماً بصريًّا]؛ لتجسد – بذلك- للمتلقي تضافر البنيتين [التركيبيّة/ والإيقاعيّة] معاً، تجسيداً بصريًّا، تجعلها أقرب إلى التملي البصري منها إلى التملي الإيقاعي ومن ثمَّ التملي الدلاليّ؛ وإنَّ الشاعر حين يتمكّن من هندسة قصيدته بصريًّا فإنّه يبدو قادراً على تمثلها وتملّي حيثياتها الدلاليّة العميقة؛ وهذا يدلنا أنَّ الشاعر الجيد يستطيع بمهارته الفنيّة أن "يتمكن من إثارة الإدراك البصري بتحديد بداية كل مقطع ودلالته، ومن ثمَّ فإنَّ تحديد الدلالة يسهم في رسم المسار الإيقاعي مما يشير إلى تعانق رائع بين النسق اللغويّ والتشكيل البصريّ بهدف الوصول إلى الانسجام المنشود وتحقيق شعريّة القصيدة"[3].

---

(1) المرجع نفسه، ص 193.

(2) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 65.

(3) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 198.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تلجأ إلى التناوب السطري الضمني، لتشكيل الصورة المموسقة بإيقاعين [بصري/ وصوتي (لفظي)] ينعكس أثرهما على الدلالة وإنتاجها الإبداعي؛ حيث بدأت في تناوبها السطري الفني بجملة قصيرة [تدورُ الحربُ]، ثمَّ أتبعتها بموجة سطريَّة بصريَّة امتدَّت لتشكل صيرورة الصورة بانجذاب إبداعي تزيد فاعلية الصورة حراكاً بصريًّا؛ وإيقاعاً صوتيًّا؛ يتماوج فنيًّا بامتداد شعوري عميق [يبكي الوردُ في وجنتِها]، ثم أ تبعتها بموجة سطريَّة قصيرة [المسكُ يفوح]؛ لتثير بإيقاعها البصري/ اللغويّ حساسيَّة الصورة؛ وبلاغتها في التعبير والتأثير؛ ثم أتبعتها بموجة طويلة أشدّ ترسيماً إبداعيًّا لهيكلية الصورة وامتدادها الإيحائي، [يصلي الكرزُ الأحمرُ]؛ ثم تعود في النهاية إلى قرارها الأخير الذي انطلقت منه بموجة سطريَّة قصيرة [والأرضُ تلوج]. وهذا التناوب يأتي بمنزلة التقطيع البصريّ الذي يستتبعه تقطير إيحائيّ، يجعل القارئ أشدّ إدراكاً للفواصل البصريَّة والإيقاعيَّة التي تثيرها الأسطر الشعريَّة بتناوبها البصريّ، وكأنها ترصد توفزات الشعور وارتداداتها النفسيَّة بصدى إيقاعي/ بصري متناوب يؤكِّد فاعليَّة الشكل الطباعي للتأويل؛ وهذا ما أشارت إليه الناقدة خلود ترمانيني بقولها: "والحق إنَّ الشكل الطباعي للخطّ تمثيل للمعطيات اللغويَّة، أي تمثيل اللغة كتابة [الخط- الطباعة]، فإذا كان شكل الخط عفويًّا فإنَّه يمثِّل العنصر الصوتي، وإذا كان قصديًّا فإنَّه يحمل أبعاداً هندسيَّة يتم النظر إلى موقعها من فضاءات النصّ الشعريّ، ومن ثمَّ، فإنَّ قابليَّة الشكل الطباعي للتأويل تتعدَّد بتعدد صور القراءة"[1].

جـ- التناوب السطريّ الختامي:

ونقصد بـ [التناوب السطريّ الختامي]: التناوب السطري القائم في القفلة المقطعيَّة، أو النصيَّة، لتعميق الرؤيَّة النصيَّة في قرارها الأخير؛ وتعزيز إيقاعاتها الموسيقيَّة والبصريَّة؛ لتبقى متمظهراتها اللغويَّة راسخة في مخيلة القارئ بتناغمها [البصري/ الصوتي] وتلاحمهما معاً في تعزيز رؤية القصيدة، وتحفيزها جماليًّا؛ ومن خلال هذه النظرة يتأكد لنا أنَّه "حين يتمّ الانسجام بين النسق الخطي والمضمون المراد تتحقق شعريَّة النصّ عبر الرؤية البصريَّة والتشكيل المكاني"[2].

ومن المؤكَّد أنَّ لجوء الشاعر المعاصر إلى التناوب السطري الختامي هو لترسيخ تناغمها [الإيقاعي/ البصري]، ولكسر النمط الشعوريّ المعتاد في القصيدة؛ بفاصلة نصيَّة مُركَّزة، تستثير القارئ بهذا الانزياح وتدفعه إلى مغامرة كشفها، ومن هذا المنطلق رأى كمنجر أنَّ "هذه المسارب الشكليَّة ما هي

(1) المرجع نفسه، ص 198.

(2) المرجع نفسه، ص 194.

في حقيقة الأمر إلاّ محاولة من الشاعر ليتفادى ما تنطوي عليه الموضوعات من ابتذال"[1]. لأنه "بدأ يشعر أنّ الورق الذي يكتب عليه يصبح فيها الشعور ألفاظاً ولا يصبح شعوراً"[2]. وبرأيه، أنّ الشعور يجب أن يتجسد على الورقة الشعريَّة بشكل فضائي بصري على مستوى توزيع الكلمات والأسطر الشعريَّة؛ تبعاً لمنعرجات الذات وتحولاتها الشعوريَّة؛ وإحساساتها المتناقضة التي ينبغي ترسيمها بما يوافق حركتها الداخليَّة امتداداً أو انحساراً، خلخلةً أو انتظاماً؛ علوًّا أو هبوطاً؛ وهذا ما دفعه إلى القول: "اللغة أصبحت هي وشعوري صنوين لا ينفصلان، والكلمات التي أستعملها أصبحت بحقّ أشياء لها مدلولاتها وما يصاحبها من معانٍ، وما يطرِّد إياها من صور وأشكال وذلك لما تثيره من أحاسيس"[3].

والبستاني ربمَّا أفرطت في التلاعب البصريّ في أنساقها السطريَّة، وتشكيل فضاءات قصائدها، بما يوافق مكنوناتها الداخليَّة وتواتراتها الشعوريَّة العميقة، فهي لم تكتفِ – إطلاقاً- بالتعبير بوسائل اللغة وطاقاتها التصويريَّة؛ وإنما عمدت إلى التلاعب بالأشكال البصريَّة، والتماوجات السطريَّة والفراغات المقطعيَّة، وتناوب "البياض/ والسواد"، لتعمق البعد البصريّ لقصائدها، للتدليل من خلالها عن مكنوناتها الداخليَّة ومنظوراتها العميقة.

وإنَّ اعتماد البستاني التناوب السطريّ الختاميّ في قصائدها هو لإبراز تضافر إيقاعاتها البصريَّة والتشكيليَّة في القفلة النصيَّة، لتعميق شعريتها وإبراز منتوجها الجماليّ المُركَّز؛ كما في قولها:

"قفي معي
كي نغرسَ اللحظةَ في المكانِ
واللوعةَ في الزمانْ...
أيتُّها الأميرةُ المرتبكة...
بالحبِّ والظلالْ..
أنتِ التي اقترحتِ فكرةَ الغناءْ
فَهَبَّت العواصف البهيَّةْ
واشتعلَ الرهان..."[4].

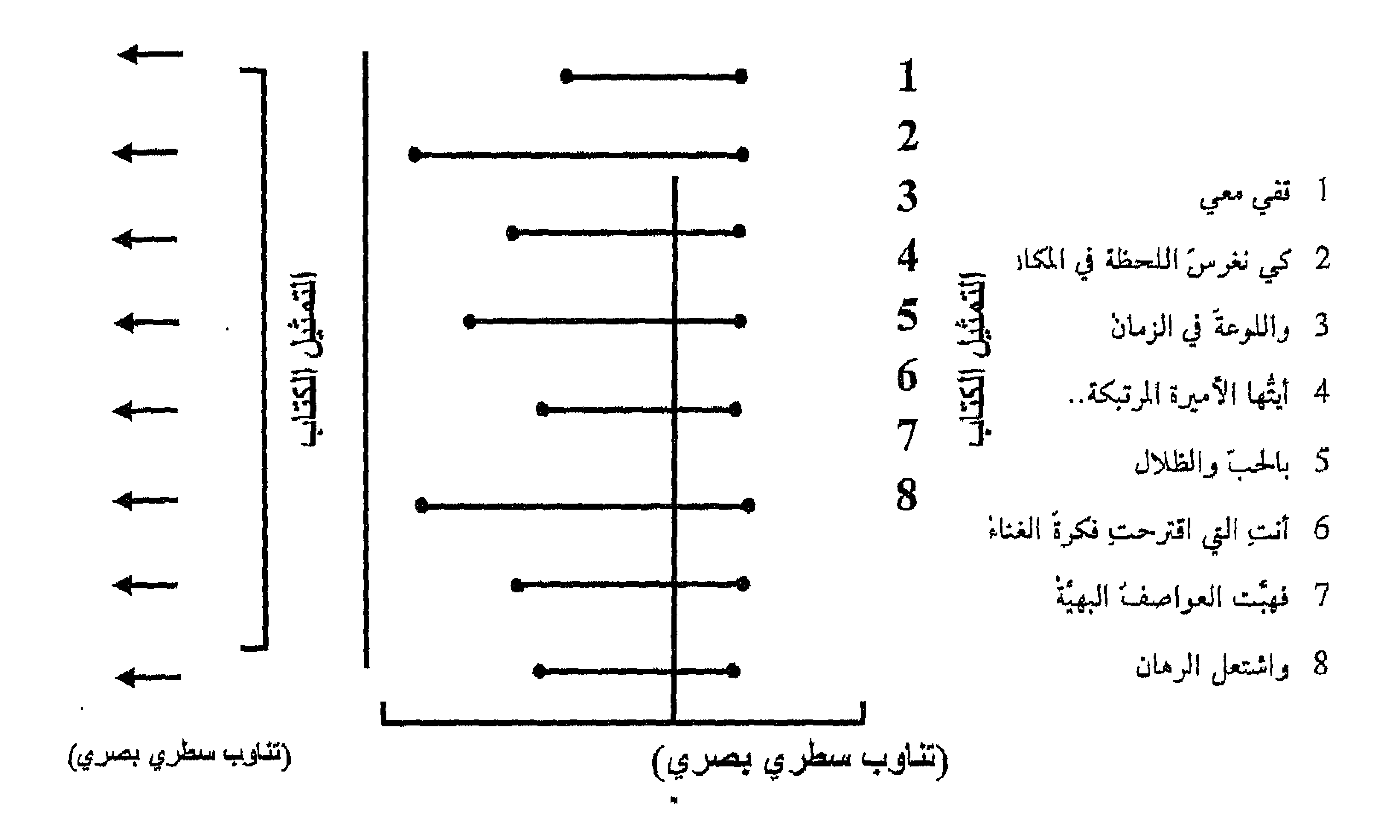
هنا، لابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ التناوب السطري الختامي – في قصائد البستاني- يمنحها إيقاعاً شكلانيًّا مموسقاً؛ بهيئة بصريَّة موسيقيَّة متناغمة؛ باستثمارها طاقة التشكيل السطري المتناوب أو [التناوب

(1) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليَّة في الشعر العربي، ص 217.
(2) المرجع نفسه، ص 217.
(3) المرجع نفسه، ص 217- 218.
(4) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 114.

السطريّ المنظّم] الذي ينوّع الموجات الإيقاعيّة؛ تبعاً لما تفيض فيه مرتكاسات الداخل؛ وتنعكس على المستوى السطحي، لتدفع القارئ إلى تأملها من العمق، لاكتشاف المعاني والدلالات التي تتبأّرُ فيها، لرصد منحنياتها الشعوريّة ووقعها النفسي المحتدم (المستكن) في قرارة الذات الشعريّة. وهذا يدلنا: أنّ طريقة طباعة الخطّ وتشكيل وحداته و[أطوال أسطره] تحمل تأثيرات فعّالة في استثارة المتلقي عن طريق التشكيلات البصريّة التي تؤسّس بلاغة خاصّة تعمل على دعم النصّ الشعريّ إيقاعيًّا، وعلى هذا، فإنّ كل عنصر من عناصر اللغة الشعريّة يؤلّف شبكة غنية من العلاقات الجماليّة التي تحتاج إلى ذائقة نقديّة يمكنها استكناه مواطن الإبداع وجماليّته في آنٍ معاً[1].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ البستاني تلجأ إلى التناوب السطري الختامي، لخلق التجاوب بين الإيقاعين [البصري/ الصوتي)/ والإيقاعي الدلالي] في القفلة النصّيّة، وهنا؛ تتفاوت الموجات السطريّة/ البصريّة فيما بنها في خلق الوئام الفنيّ والإحكام النسقي؛ لتبدو القفلة بلاغيّة بمنتوجها الجماليّ؛ وإحكامها الإيقاعي؛ إذ تضع البستاني القارئ بهذا التناوب في وضع التملّي البصري الدقيق لكل جملة على حدة، بفاصل زمني (بصري) متناوب، تجعله في أوجّ الترقب والتحفز لملفوظ كل جملة على حدة ومستتبعاتها الإيقاعيّة الأخرى من صوت ودلالة؛ إذ ابتدأت بموجة سطريّة قصيرة، ثم أتبعتها بموجة صوتيّة طويلة، ثم بموجة قصيرة، ثمّ طويلة، بإيقاعات بصريّة متناوبة تحفّز المتلقي وتثيره وفق المخطط التالي:

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 202.



إننا نلحظ – من المُخطَّط السابق- أنّ التناوب السطريّ الختامي يُعزِّز فاعلية القفلة النصيَّة بإحكامها البصريّ، وتوازنها على صعيد تمثيل الموقف الغزليّ، بإرتفاع الموجة السطريَّة وهبوطها؛ وكلما ارتفعت الموجة السطريَّة تكثَّفت أنفاس الشاعر في بثها، وتدفَّقت المشاعر اللاّهبة، كُلَّما هبطت الموجة تقلَّصت حدة المشاعر وانخفضت، لتسيطر عليها الترسيمة الصوتيَّة الهادئة التي تعتمد حركة الذهن في تشكيلها، لتحقق بلاغتها؛ وهذا ما نلحظه في السطر الختامي الذي وصله إلى قمة التوتر والتكثيف الدلاليّ [واشتعل الرهان]؛ وبذلك؛ استثمرت البستاني جميع الخصائص الفنيَّة للأشكال البصريَّة لتُحقِّق التناغم والموسقة النصيَّة؛ وهذا يدلنا على أنَّ "الكتابة التحريريَّة للقصيدة الشعريَّة قد حرَّكت الكلمات المسموعة من عالم الصوت المجرَّد إلى عالم الرؤية البصريَّة المجسمة أو المجرَّدة، ومن ثمَّ بدأ القرَّاء التعوّد على التقاط أحاسيسهم عبر التحرير الشكلي للنصّ مع كيفيَّة القراءة بالإضافة إلى المضمون"[1]؛ لتحقق القصيدة لذاتها وشعريرتا في التلقي النصّيّ الفعّال، لأنَّ "حقيقة العمل الأدبيّ لا تتمثل إلاّ من خلال

(1) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليَّة في الشعر العربي، ص 314.

تداخل القارئ مع النص"[1] تداخلاً فاعلاً يفضي إلى عملية تأثير متبادل رأس سنامها المبدع وشريكه فيها القارئ الماهر (المثالي) الذي يلتقط النصّ مشاركاً في ملئه وسدّ فجواته شأنه في ذلك شأن المبدع ذاته.

2- التشكيل البصريّ وهندسة الخط (اتجاه الكتابة):

إنّ التلاعب البصريّ في شكل الخطّ على الصفحة الشعريّة أصبح ميزة النصوص الحداثيّة التي تعتمد فضاء الكتابة وأساليب توزيع الأسطر الشعريّة مقوّماً فنيًّا في تعبيرها البصريّ عن دلالات عميقة؛ لتعبّر بالخطّ وشكله وطريقة تحريره وتمثيله على بياض الصفحات الشعريّة عن مدلولات عميقة، تسهم في تلقيها، والتأثر بها؛ وهذا دليل: "أنّ تعدّد فرص الكتابة لاسيّما في قصائد الشعر الحرّ جعل اللغة الشعريّة أداة إنتاج وتعبير شكلي بالإضافة إلى المضمون، فاكتسبت القصيدة بعداً جماليًّا منطلقاً أو محدّداً تبعاً للتشكيل الحادث"[2].

وبما أنّ الشعر الحداثي شعرٌ طباعيٌّ فإنّه استثمر أشكال الكتابة ومحفّزاتها البصريّة جميعها لمضاعفة تأثيره في المتلقي. ومن هذا المنظور "فإنّ اختيار الشاعر للشكل الكتابي يمكن أنْ يكون أسلوباً بلاغيًّا يحمل تقنيات فنيّة، وخاصّة أنّ الشاعر حين يبدع قصيدة تأسر لبّ القارئ فإنّ النظر إليها من جميع النواحي أمر طبيعي ومطلوب، لأنّ قراءة البنية الخطيّة تُسْهِمُ في انبثاق الدلالة، وتوتُّر في القارئ الناقد الذي يلقى على كاهله التمثل الكامل للقصيدة، إذ إنّ البنية الخطيّة هي إحدى عناصر اللغة الشعريّة التي تحتاج إلى تأويل عناصر الوحدة الخطيّة المشكلة للكتابة الشعريّة المنتقاة"[3].

وبناء على هذا؛ كانَ من الطبيعي أنْ يُعْنَى الشاعر بالشكل عناية خاصّة في عصر الكتابة التحريريّة بعد أن تجاوز الإنشاد الشفهيّ التي كانت تمثّل الطريقة الأساسيّة في تلقي الشعر. وقد أفسحت الكتابة التحريريّة المجال للكتابة الشموليّة التي تفيد من الفنون المختلفة (الاسم، النحت، الموسيقى)؛ فأزالت الحواجز بين الملكات الإنسانيّة، وأصبحت القصيدة مرئيّة، ومن ثمّ بدأ الشاعر النظر لشكل الحرف نفسه ومدى إسهامه في تلقي القصيدة وقراءتها والانفعال بها، لأنّه لم يَعُدْ مجرّد صوت أجوف بل أصبح رمزاً جزئيًّا ولبنة في تشكيل كلي"[4].

ومن هذا المنطلق أنت أهميّة العناية بالأشكال الطباعيّة في توصيل الدلالة، وترسيم إيحاءاتها؛ لدرجة أنّ بعضهم ذهب أبعد من ذلك إلى ضرورة الحفاظ على رعشة اليد الشاعرة في رسم الخط دون

---

(1) بحيري، سعيد حسن، 1997- علم لغة النصّ (المفاهيم والاتجاهات)، مكتبة لبنان، ناشرون، ط 1،ص 178.

(2) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليّة في الشعر العربي، ص 314.

(3) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 199.

(4) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليّة في الشعر العربي، ص 314.

تدخل آلة الطباعة في ذلك، لرسم منعرجات الذات وإحساساتها الداخليَّة العميقة؛ لتجسِّد رعشة الروح وخضَّة الإبداع؛ وقشعريرة الإحساس؛ وهذا ما أشار إليه الباحث محمد التلاوي بقوله: "وإذا كانت الطباعة تسعى إلى التنظيم والتنسيق، فأتصوَّر أنَّها تُقلِّل الإحساس بوقع الكلمات، لأنَّ التنظيم الطباعي غالباً ما يوحي بحياديَّة باردة، أمَّا التشكيل بخط اليد فهو المُجَسِّد لحقيقة الرعشة الإبداعيَّة بكل أبعادها الشعوريَّة، وما تعكسه من إحساس صادق، وفي هذه الحالة فإنَّ فراغ الصفحة يتفاعل مع خطِّ اليد أكثر من تفاعله مع التنظيم الطباعي الذي يمثِّل امتداداً منظماً لحقائق باردة"[1].

وتبعاً لذلك وقف الناقد محمد الصفراني على قانون الاتجاه السطريّ، ورأى أنَّ توزيع الأسطر الشعريَّة من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى اليمين يؤثر على مسار الدلالة، ويترك أثره البصريّ على العين المشاهدة؛ وهذا ما صرَّح به تماماً في قوله: "ونعني باتجاه الأسطر الشعريَّة تغيير اتجاه السطر الشعريّ بتوجيهه في اتجاهات مختلفة، لتوليد دلالات بصريَّة معينة"[2].

وإنَّ تتبع النزوع الفني البصير في توزيع الأسطر الشعريَّة (أفقيًا/ أو عموديًا) – عند البستاني- يؤثر على فاعليَّة الدلالة، وسيرورتها النصيَّة، مما يجعل هذه التقنية مؤثرة في توجيه البنية الإيقاعيَّة لنصوصها الشعريَّة؛ وقد تمَّ رصد أربعة أشكال هندسيَّة تتخذها نصوصها؛ تبعاً لاتجاهات الكتابة؛ وهي:

أ- الشكل الهندسي السطري المتدرج:

ونقصد بـ [الشكل الهندسي السطري المُتَدَرِّج]: تدرج الأسطر الشعريَّة – بشكل هندسيّ- إمَّا هبوطاً/ وإمَّا صعوداً لتمثيل الدلالات وتجسيد الأسطر للمتلقي تجسيداً بصريًا؛ تجعله يتمثل الرؤية ويتدَرَّج في متابعة سياقها للوصول إلى بؤرتها ومحور ثقلها، بل ومكمن الدهشة النصيَّة فيها؛ وإنَّ الشاعر بهذا التدرُّج، يسهم في إبراز الهيأة البصريَّة لجمله الشعريَّة، ليتمثلها المتلقي بوضوح وتجسيد عياني بصريّ مباشر؛ يدفعه إلى تمثل كل موجة سطريَّة وتفاعلها على مستوى السياق النصّي العام. وهذا يؤكِّد لنا أنَّ "تَطَوُّر الشعر من الشفهيَّة إلى الكتابة التحريريَّة قد مَتَّعَهُ بميزتي الإدراك السمعي والبصريّ معاً.. إلاَّ أنَّ الإدراك السمعي يعتمد الزمن فضاءً بنيويًا رئيساً، والإدراك البصري يعتمد الفضاء المكاني بديلاً مرجعيًا مهماً، وقد عزَّزت الكتابة الإدراك البصريّ، ولما كان الإدراكان (البصري والسمعي) موجودين في القصيدة الشعريَّة، ومَثَّلا معاً إطاراً مرجعيًا، إذ أنَّ الزمان والمكان هما ركيزتا العالم العقلاني.. فكان هدف التحديث والتطوير ضربَ الأساسين المرجعيين معاً.."[3].

(1) المرجع نفسه، ص 314.

(2) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 179.

(3) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليَّة في الشعر العربي، ص 226.

ولعلَّ المتأمل بعمق لقصائد البستاني يدرك اهتمامها البليغ بالتدرج السطري، لإبراز الهيأة البصريَّة لقصائدها، وتسليط الضوء على ما تريده، بإبراز الإيقاعات البصريَّة السطريَّة المتدرجة؛ تبعاً لإحساساتها الداخليَّة؛ لتحفيز إيقاعاتها اللغويَّة تحفيزاً مضاعفاً، كما في قولها:

- الدوارُ، الدوارْ...
- يزرعُ السرَّ فينا
- ونجهلُ كيف مَضَى...
- وخَلَّفَنَا جثثاً في الرمال."[1].

لابُدَّ بداية من التنويه إلى أنَّ البستاني تعتمد الشكل الهندسي السطريّ المتدرِّج، لرسم إيقاعاتها الشعوريَّة رسماً بصريًّا سطريًّا متدرجاً، بهندسة تشكيليَّة نابعة من إحساساتها الداخليَّة؛ لتتخذ تقسيمات سطريّة وأشكالاً بصريَّة هندسيَّة تخطها على الصفحة الشعريَّة لتخليق الاستعارات البصريَّة المتناغمة مع الحراك الشعوري المتاخم لبنية الاستعارات اللفظيَّة، ومعنى ذلك: "أنَّ الاستعارات اللفظيَّة أصبحت موازية للاستعارات البصريَّة أو امتداداً لها في القصيدة التشكيليَّة، ولأنَّ الشعر والرسم في القصيدة التشكيليَّة يعتمدان على اللغة كمادة أساسيَّة للتشكيل بصرف النظر عن مستوى هذه اللغة"[2].

وطالما أنَّ الشاعر الجيد يوازي بين الشكل البصريّ والصوتيّ لقصائده، فلابُدَّ من أن تحقق قصائده فاعليتها النصيَّة من خلال انسجام البنيتين وتضافرهما معاً في خلق الإيقاع الجمالي المتناغم للقصيدة؛ إذ إنَّ تغيُّر البنية الإيقاعيَّة للنصّ الشعري الحديث يعقبه تغيُّر في معظم تشكيلات النصّ اللغويَّة والصوريَّة والبديعيَّة. ومن هنا أخذ الشاعر العربيّ الحديث يُحْدِثُ في قصيدته تقسيمات جديدة تعتمد في سياقها العام على التجربة الشعوريَّة التي يعيشها، ومن ثمَّ ينطلق من أسس فنيَّة يختارها لنفسه، فيقوم بإلباس نصّه الشعريّ رداءه التفصيليّ القائم على التوازي والتماثل والتداعي والتكرار، وتلك التقسيمات تقيم وحدة إيقاعيَّة تنطلق من أقصى درجات التوتر الإبداعيّ لتطلقه في بنية إيقاعيَّة مترابطة[3].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني اعتمدت الشكل الهندسيّ السطريّ المتدرج في اتجاه تحفيز رؤيتها، وهنا، رسمت الشاعرة إحساسها الغنوصيّ بهذا الواقع، لتعبِّر بالشكل البصريّ المتدرِّج عن احتدامها الشعوريّ؛ وترسمه بمنعرجاتها الشعوريَّة المتوترة على بياض الصفحة الشعريَّة؛ في محاولة منها ترسيم إحساسها رسماً سطريًّا معبِّراً لا بالكلمات وويعها الموسيقي فحسب، وإنما بالتدرج

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 117.
(2) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليَّة في الشعر العربي، ص 230.
(3) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 301.

السطريّ واتجاه الخيط (الإيقاع البصريّ)، وبهذا؛ الأسلوب التدرجي البصريّ ترسم منحيات إيقاعها الشعوريّ، وتجسده بصريًا.

وثمّة قصائد تعتمد فيها البستاني الشكل الهندسي السطري المتدرِّج من أعلى إلى أسفل؛ من موجة سطريَّة طويلة، إلى موجة أقصر، إلى موجة أقصر من سابقتها وهكذا دواليك، حتى تنتهي الدفقة الشعريَّة؛ كما في قوله:

"أُحبُّكِ... أكتبُ لا أشتري غيرَ هذا العذابْ
وطناً لجروحِ اليمامِ بقلبي
وأجنحةً لمناديلِ حُبِّي
وسفراً لا يقاوم"[1].

لابُدَّ قبل الدخول إلى محراب المقبوس الشعريّ من التنويه إلى: أنَّ الشكل الهندسيّ السطريّ المتدرِّج من أعلى إلى أسفل، أي من موجة سطريَّة طويلة إلى موجة أقصر، ثم أقصر حتى نهاية الدفقة، يؤدِّي إلى تمثيل الدلالة بأبعادها الشعوريَّة كاملة؛ بالتقاطها كلية ثم تجزئتها على جرعات؛ أو جزئيات، لترسيم أبعادها بشكل دقيق؛ حتى تكتمل الرؤية بكل مصاحباتها الشعوريَّة، وتشكيلاتها البصريَّة؛ لتحقق وظيفتها المعرفيَّة التي من أجلها تشكَّلت القصيدة، واتخذت منعطفها الفني. وهذا يدلنا في النهاية على "أنَّ النصّ الأدبي ليست وظيفته تحريك المشاعر، بل إنَّ وظيفته الأولى إنتاج المعرفة"[2]. وهذا ما أكّده كذلك أدونيس في قوله: "فلم يعد الشعر؛ من وجهة النظر الجديدة، مجرَّد شعور أو إحساس.... الشعر العربي الآن، مغامرة في الكشف والمعرفة ووعي شامل للحضور الإنساني"[3]. وهذه الرؤية أو المعرفة هي التي تؤكِّد دور الشعر ووظيفته الإبداعيَّة في تجذير وجوده باستمرار.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تلجأ إلى الشكل الهندسي السطري المتدرِّج من موجة سطريَّة طويلة، إلى موجة أقصر، ثم أقصر حتى تنتهي الدفقة الشعريَّة؛ لترسيم المنعرجات الشعوريَّة وإحساساتها المحتدمة وتجسيدها بصريًا، لتصل إلى ذروة التفريغ أو الانفراج في نهاية الموجة السطريَّة الأخيرة؛ تأكيداً على الإيقاع البصري الهابط الذي تستتبعه حالة التفريغ أو الانفراج التي تصل إليها في النهاية "سفراً لا يقاوم". ولعلَّ هذا التدرُّج في استتباع الموجات السطريَّة من موجة سطريَّة طويلة إلى أقصر فأقصر، دليل تجسيد إحساساتها تجسيداً بصريًا، وعلى هذا الأساس، يتيح التشكيل السطريّ

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 41.
(2) بحيري، سعيد حسن، 1997- علم لغة النصّ (المفاهيم والاتجاهات)، ص 181
(3) أدونيس، 2005- زمن الشعر، ص 179- 180.

المتدرِّج للقصيدة تتابعها الشعوريّ، بإيقاعات دلاليَّة متوازنة تعكس صيرورة النسق وتتابعه بموجات سطريَّة متدرِّجة.

ب- الشكل الهندسيّ السطريّ المتوازي:

ونقصد بـ [الشكل الهندسيّ السطريّ المتوازي]: الشكل المتوازي للأسطر الشعريَّة من حيث أطوالها وأبعادها وأشكالها المتساويَّة، لتجسِّد دلالتها البصريَّة، بأبعادها النسقيَّة المتوازنة؛ وتشكيلاته اللغويَّة المنظمة بعلائق لغويَّة متحايثة، وهذا دليل أنَّ توازي الأنساق اللغويَّة يستتبعه توازٍ بصريّ لا محلة، ولذا يُعَدُّ "التوازي" من أعمق أسس الفاعليَّة الفكريَّة في الشعر، فهو شكل من أشكال التنظيم النحويّ، ويتمثّل في تقسيم البنية اللغويَّة للجمل الشعريَّة إلى عناصر متشابهة في الطول والنغمة. فالنصّ بكليته يتوزَّع في عناصر وأجزاء ترتبط فيما بينها من خلال التناسب بين المقاطع الشعريَّة التي تتضمن جملاً متوازية. وههنا، تحقق التماثلات النحويَّة أنساق التوازي في الشعر، ومن ثمَّ توجّه حركة الإيقاع في النص"[1].

ونلاحظ أنَّ لجوء الشاعر الحداثي إلى التوازي لجوء مقصديّ واعٍ بدوره الفنيّ، لإثارة الإيقاع [البصريّ/ الصوتي] من جهة، وتوزيع الأنساق اللغويَّة [الإيقاعات الدلاليَّة والتشكيليَّة] على مسافات متعادلة (متساوية) تزيد وقعها الدلاليّ ومنتوجها الجماليّ من جهة ثانية. يقول جاكوبسون: "إنَّ ظاهرة التوازي تأخذ أعلى درجة في الأدب، مما حيث تنظيم العمل الأدبي، ومن حيث توزيعها على الجوانب الأخرى"[2]، ومن ضمن الجوانب الأخرى التي تُعَزِّز فاعليَّة التوازي ما يمكن تسميتها بـ [التماثلات النحويَّة/ والترابطات النسقيَّة] التي تحكمها العلاقات الدلاليَّة على مستوى البنية النصيَّة الكبرى، وبهذا يظهر النسق الشعريّ الجيد من غيره من الأنساق؛ إذ "إنَّ النسق الجيِّد يترابط فيه كل عنصر بسواه في علاقة دلاليَّة حتى تتولَّد استمراريَّة ترابطيَّة، إنَّ ذلك التراتب يتشكَّل بدءاً من البنية الصغرى، ووصولاً إلى البنية الكبرى، أي النسق الكلّيّ للنصّ، فقد يكون عنوان القصيدة مثلاً ركيزة البنية الكبرى، وقد تتشكل البنية الكبرى من خلال المتتاليات المترابطة للبنية الصغرى، وفي جميع الأحوال فإنَّ البنية الكبرى هي مجموعة دلالات البنيات الصغرى"[3].

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 97.
(2) نقلاً من عيد، رجاء، 1995- القول الشعريّ (منظورات معاصرة)، ص 196.
(3) عيد، رجاء، 1995- القول الشعريّ (منظورات معاصرة)، ص 197.

واستناداً إلى هذا، يبدو لنا أنّ لكلّ نصّ شكله الفني وإيقاعاته التشكيليّة والبصريّة الخاصّة به دون سواه؛ وهذا ما أشارت إليه الباحثة خلود ترمانيني بقولها: "إنّ لكلّ قصيدة نموذجها التشكيليّ الخاصّ بها؛ بحيث لا يتكرّر التشكيل نفسه مرتين"[1].

وهنا، تختلف البنية الهندسيّة التشكيليّة البصريّة لكلّ قصيدة، تبعاً لتموضعاتها النسقيّة المتوازية، أو المتخالفة؛ أو المتفرقة، لإبراز دلالاتها البصريّة، إذ "إنّ العلاقة بين اللغة الشعريّة والتشكيل علاقة استعاريّة تُنشِئُ توتراً مقصوداً بين التشكيل ومادة التشكيل (اللفظ- التعبير الشعريّ)، وهو توتر يرتبط تأويله بحجم التطابق أو الاختلاف بين طرفي الاستعارة (اللغة- التشكيل) ثم أيّ الطرفين هو الأساس، وأيّهما هو الحادث بفعل الآخر"[2].

ومثل هذا يمكن أن يقال عن قصائد البستاني أنها تعتمد الاستعارات البصريّة شأنها في ذلك شأن الاستعارات اللفظيّة؛ بعلاقات بصريّة، تثير النسق الشعريّ وتحفّزه فنيًّا؛ وإنّ من يطلّع – بعمق- على قصائدها يلحظ أنّها تعتني بهندسة إيقاعاتها البصريّة، وتشكيلاتها السطريّة، بتوازٍ نسقي يفضي إلى رغبة دائمة إلى هندسة قصائدها؛ بالإفادة من جميع الإمكانات التشكيليّة التي تملكها على صعيد التوازي الشطري، والتوازي المقطعي، وللتدليل على ذلك نأخذ المقطع التالي:

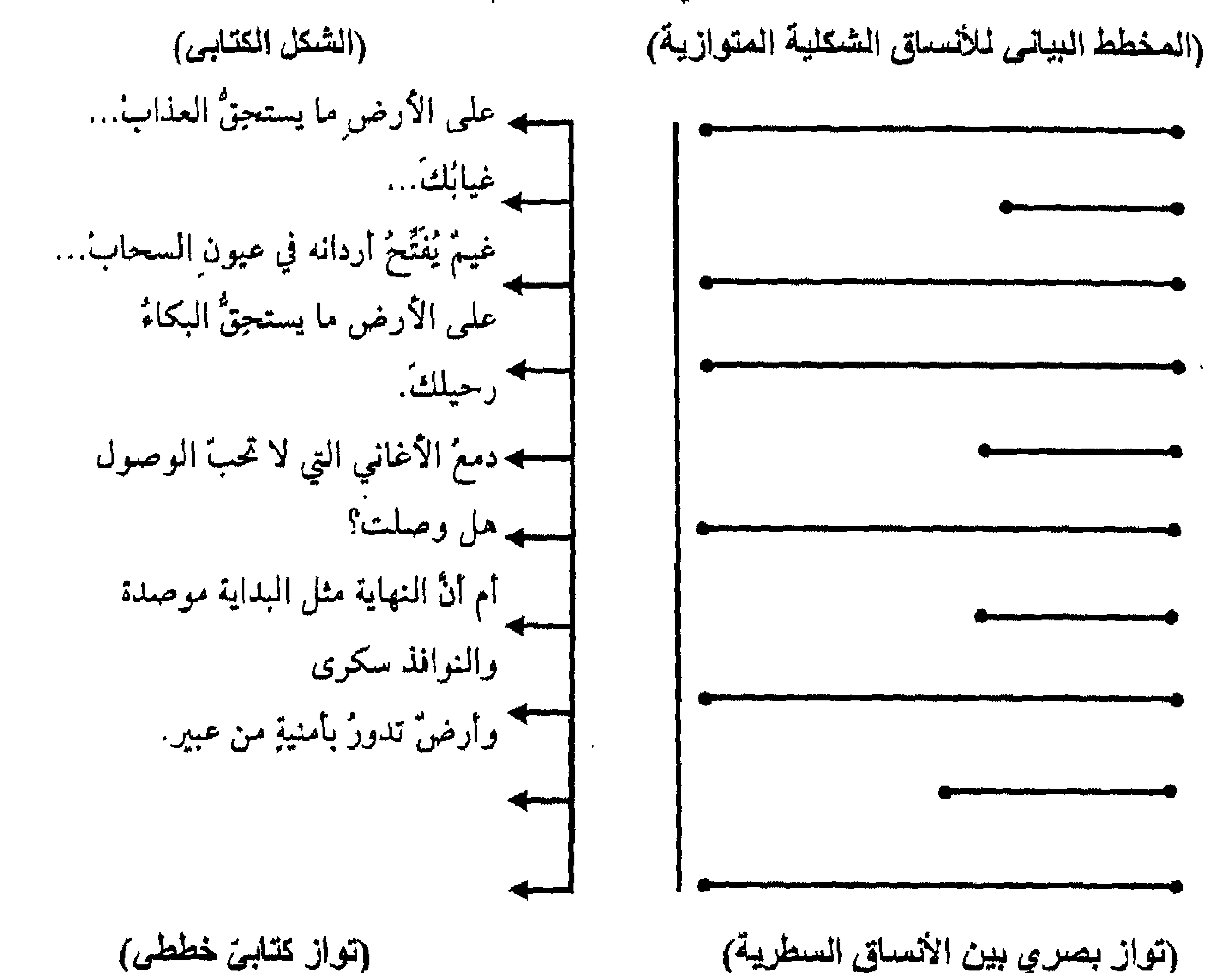
"على الأرضِ ما يستحقُّ العذابْ....
غيابكَ...
غيمٌ يُفَتِّح أردانَهُ في عيونِ السحابْ...
على الأرضِ ما يستحقُّ البكاءْ
رحيلكَ...
دمعُ الأغاني التي لا تحبُّ الوصولْ..
هلْ وصلت..؟
أم أنَّ النهاية مثل البدايةِ موصدةٌ
والنوافذُ سكرى
وأرضٌ تدورُ بأمنيةٍ من عبير"[3].

بداية، نشير إلى أنَّ التشكيل الهندسيّ السطريّ المتوازي – في قصائد البستاني- يمتلك أهميَّة خاصّة في تحقيق التوازن النصّيّ في مثيرات البناء العام للهيكل البصريّ فيها؛ بحيث أنّ الأسطر الشعريّة

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 97.
(2) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليّة في الشعر العربي، ص 237.
(3) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 46- 47.

تعكس (انحساراً/ أو مداً) بصريًّا في تشكيل المستوى الكتابي للقصيدة، لتحقق توازنها البصريّ، عبر الهندسة الجمليّة البصريّة في تشكيل أبعاد الأسطر الشعريّة في القصيدة؛ وكأنَّ الشكل يحاول أن يرسم الصورة الكليّة للنصّ، إلى جانب محاولته كتابتها[1]. مما يمنح القصيدة طابعها التشكيليّ المنتظم بأنساق محكمة غاية في التركيز والترسيم الطباعي- البصري.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد الشكل الهندسي السطري المتوازي في خلق التوازن النسقي الذي يكسب المقطع تناسباً بصريًّا إيقاعيًّا بين الأسطر؛ من شأنه تنشيط العين الناظرة إلى حيثيات الأنساق ودورها الإيقاعي البصريّ المنظم، وفق الأنساق التشكيليّة المتوازية بصريًّا:



إننا – من المنظور ~~البياني السابق- نلحظ أنّ البستاني قد اعتمدت~~ الأنساق السطريّة المتوازيّة للتوليف بين الإيقاعين [الصوتي/ البصري] معاً في تعزيز مشهديّة الصورة؛ حيث أنَّ هذه الأسطر الشعريّة تحدث بانسجامها وتنظيمها إيقاعاً دوريًّا منتظماً: [موجة سطريّة بصريّة طويلة ⟸] تستتبعها موجة صغيرة [⟸] بشكل دوري على شاكلة الدور في الموسيقا؛ بشكل متناغم تغذي إيقاع القصيدة بصريًّا، ومدى تأمليًّا؛ موسيقيًّا؛ ينعكس أثره على النسق الشعريّ دلاليًّا وإيقاعاً [صوتيًّا/

(1) الدوخي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيّة المعاصرة، ص 103.

وبصريًّا]؛ وهذا يدلنا: أنَّ الكتابة الآن أصبحت وسيلة اتصال تخرج باللغة إلى قناة جديدة، حيث تشترك العين- حاسة الإبصار- في عمليَّة تلقي الدلالات.. للكلمة الآن هيأة وكيان بعد أن كانت صوتاً[(1)]. وبذلك، تتنامى الجمل المتوازية بصريًّا في تجسيد الرؤية، وتعميقها، لزيادة منتوجها الفني؛ وتنظيمها الهندسيّ الفاعل في التأمل والتلقي العياني المباشر.

وقد يمتد التوازي السطري البصريّ من الإطار المقطعي الجزئي إلى الإطار النصّي، بموازاة نصيَّة، تزيد درجة تلاحمها وتناغمها النصّيّ، كما في قولها:

" حولَ مائدةِ الصمتِ كُنّا جريحين،
نفتحُ أسفارنا..
نتشبث بالومضِ يقطفُهُ الوترُ المترصِّدُ
منفيَّة لحظةُ الحبِّ،
مأزومةٌ بالذي لن يكونَ...
ومذبوحةٌ في فصولِ الخيامْ
ينهضُ الوترُ الغضُّ،
حولَ مائدةِ الشوقِ.. طفلين كنا
نخاتلُ أقداحنا؛
بيننا برعمٌ يتفتّح عن صبيةٍ يلعبونَ
..بماء الينابيع.،
يدهشهم وهجُ سرب الحصى
يرقصُ الماءُ من غبطةٍ بخفيفِ الضياء
ارقصي..."[(2)].

بدايةً، نشير إلى أنَّ التوازي البصريّ السطريّ على المستوى النصّيّ – عند البستاني- يسهم في تعزيز تناسبها الفني وتناغمها وانسجامها البصري/ الإيقاعي؛ إذ إنَّ القارئ يُدْهَشُ من هذا التنظيم النسقي المتوازن الذي تحققه الأنساق السطريَّة من تناغم بصري [إيقاعي] [طولاً/ أو قصراً] من خلال توازي الأشكال الهندسيَّة التي تتجلَّى خلالها فاعليَّة القصيدة وحنكتها الفنيَّة في تحقيق المنتوجات البصريَّة الصوتيَّة المتجانسة التي تعزِّز درجة إيحاءاتها وتراسلها البصريّ الفنيّ، وتبعاً لذلك تنبثق الدلالات من

(1) الصكر، حاتم، 1988- الشعر والتوصيل، ص 70. نقلاً من الدوخي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة، ص 105.

(2) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 28- 29.

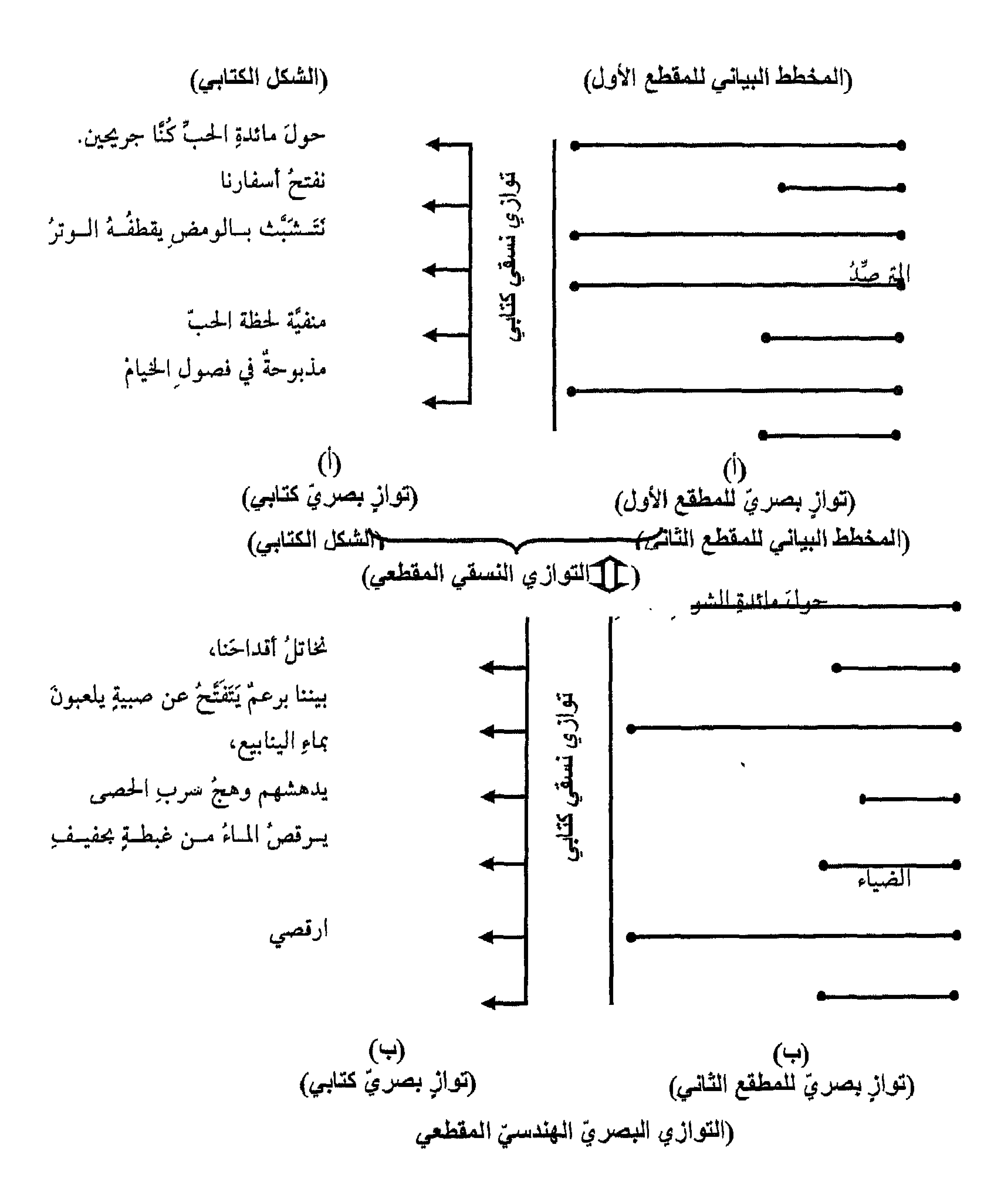
الفواصل البصريَّة التي تُعَضِّد الجانب الموسيقي للأسطر الشعريَّة، لتؤكِّد تلاحمهما معاً في الفعاليَّة الشعريَّة؛ وهذا ما أشارت إليه الناقدة خلود ترمانيني بقولها: "تنبثق الدلالة من طبيعة التشكيل اللغويّ بقدر ما ينبثق التشكيل اللغوي من طبيعة الدلالة التي يريد الشاعر إيصالها؛ بإسقاط نبضه على لغته الشعريَّة، لتنطبق بالصلة الوشيجة بين التشكيل اللغويّ والدلالة الشعريَّة"[1]؛ وإنَّ التشكيل اللغويّ لا ينفصل عن الهندسة البصريَّة في تحديد تفعيل القصيدة؛ "لاسيَّما إذا جاءت الهندسة البصريَّة مسنودة بتخطيط وهندسة واعية للتكوين الإيقاعي عبر التوازي الصوتي؛ إذ يساند هذا التوازي الصوتي توازٍ بصريّ يتحدّد خلال التقابل بين الأسطر الشعريَّة في بنية البياض وبنية السواد في بنية القصيدة"[2].

وهذا ما نلحظه جليًّا في قصائد البستاني لتعضيد شعريتها وتحقيق توازنها الفنيّ؛ وزخمها الدلاليّ، وإيقاعها الشاعريّ الموسق.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد التوازي البصري السطري من خلال الأنساق اللغويَّة المتماثلة التي تنبني عليها الأسطر الشعريَّة، لتعزيز إيقاعاتها البصريَّة وموسقتها والإيقاعات الصوتيَّة التي تخلقها الموجات السطريَّة المتوازيَّة؛ تنظيم الفضاء البصريّ للقصيدة، إن طولاً وقصراً؛ إذ إنَّ المسافة الشعريَّة بين الأسطر تُعَضِّد فاعلية الجملة، وتظهر ترسيمها الإيقاعي البصريّ المتناغم على مستوى البنية التشكيليَّة للمقطعين المتوازيين، كما في المخطط التالي:

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 99.

(2) الدوخي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة، ص 126.



يبدو لنا – من المخطَّط السابق- أنَّ البستاني تقيم التوازي النسقي البصريّ بين المقطعين، باعتماد الأطوال السطريَّة المتماثلة؛ أي (المسافات السطريَّة ذاتها)، بهندسة بصريَّة تعتمد الحايثة في [الطول/

والقصر] في ترسيم فضائها الهندسيّ البصريّ الذي ترتسم وفقه البنية السطريّة المقطعيّة؛ بإحساس هندسي تشكيليّ متناغم يجمع جمال البنية ومساحاتها البصريّة؛ وهذا ما نلحظه من خلال ترسيم الصور الرومانسيّة بإحساس دافق بالحيويّة والتظليل الجماليّن يستتبعه ترسيم بصري/ وصوتي موسق هندسة بصرية وإيقاعات صوتيّة تثير المقطعين في آن؛ ويمثل – هذا التنظيم- حسب حمد الدخوي- بين آليّة التنوّع في القافية وبين المسافة الشعريّة التي تفصل بين القوافي، والذي – أي التنظيم- يستند في عمله إلى الجانب البصريّ للتشكيل النصّيّ، ومثل هذا التنظيم لا يمكن أن يكون عفويًا وعن غير قصد، إذ فيه تحسُّ بدعم للبنية الدلاليّة من قبل المجال الصوتيّ، كما تمثّل في الفضاءات الداخليّة والخارجيّة، المفتوحة والمغلقة للنصّ، فكانت حالة من حالات تأمُّل الشعر إيقاعيًا على مستوييه أي الإيقاع، السمعي والبصري"[1]، وتبعاً لذلك تتحقق فاعليّة القصيدة جماليًا من خلال حسن تنظيم فضاءاتها التشكيليّة بصريًا وإيقاعيًا، لتشكل إيقاع تفاعلها وتوازنها النصّيّ.

جـ- الشكل الهندسي السطريّ المتناظر:

ونقصد بـ [الشكل الهندسي السطريّ المتناظر]: الشكل المتناظر للأسطر الشعريّة؛ باتجاهين متناظرين [متقابلين] أو معكوسين، كأنْ يتخذ الشكل السطريّ الأول اتجاه اليمين، والآخر، اتجاه اليسار بموازاة بصريّة متحايثة بعدد الأسطر وأطوالها ومتحققاتها الإيقاعيّة والبصريّة، لذلك لا يمكن الحكم على شعريّة النصّ بجمل محدّدة جزئيّة، وإنما بالدلالات الكليّة التي يحققها النصّ في بنيته الكبرى المتلاحمة (المترابطة الأجزاء)؛ وهذا ما أشار عليه سعيد حسن بحيري: "إنّ الجملة في النصّ ذات دلالة جزئيّة؛ ولا يمكن أن تتقرّر بالتحديد الدلالة الحقيقيّة لكل جملة داخل ما يُسَمّى بكليّة النصّ إلاّ بمراعاة الدلالات السابقة واللاّحقة في ذلك التسلسل/ التتابع الجمليّ؛ إذ يُنظَر إلى النصّ مهما صَغُرَ حَجْمُهُ على أنّه وحدة كليّة مترابطة الأجزاء، فالاعتداد هنا ليس بالامتداد الطولي للنصّ، بل بالأبنية الكبرى المتلاحمة داخليًا التي يقدمها النصّ"[2] عبر التناظر أو التوازي، والتوجهات النصّيّة التي يفرزها النصّ على صعيد بنيته الداخليّة والخارجيّة وما يستتبعه من إيقاعات بصريّة "ليكون ذلك متناً بصريًا مساعداً في عمليّة التوصيل"[3]، وتبعاً لذلك تتأكد مقدرة الشاعر الإبداعية على تشكيل علاقات لغويّة جديدة، فيبتدع

(1) المرجع نفسه، ص 128.

(2) بحيري، سعيد حسن، 1997- علم لغة النصّ (المفاهيم والاتجاهات)، ص 139.

(3) عبد الله، ستار، 2010- إشكاليّة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 144.

لنفسه نظاماً خاصًّا من رغبته الملحّة في التعبير عن التجربة الوجدانيّة التي يعيشها[1] بمقتضيات تتطلبها هندسة القصيدة بأبعاد نسقيّة متوازنة تزيد وقعها البصريّ إثارة كوقعها اللغويّ أو الصوتي الموسق.

ومن هنا فإنّ لجوء الشاعر المعاصر إلى الشكل الهندسي السطري المتناظر ليس اعتباطيًّا، أو لا إراديًّا؛ وإنما نابعاً من ضرورة فنيّة يبغي الشاعر إيصالها بصريًّا للقارئ، لتعزيز الدلالات والتأكيد على أنّ نصّه محكم الصياغة ليس شكلاً لغويًّا فحسب، وإنما فضاءً بصريًّا موقعاً توقيعاً فنيًّا ينبع من مقتضيات داخليّة وخارجيّة في آن؛ وتبعاً لذلك يحقق الشكل الهندسي السطري المتناظر فاعليته في النصوص الحداثيّة؛ بموازاة بصريّة تتناغم مع الموازاة الصوتيّة للأنساق اللغويّة لتحقيق التناظر البصريّ على مستوى الدلالات والإيقاعات البصريّة، لتعزيز شعريتها وتماوجها الفنيّ؛ ففي "حين كان الشكل الشعريّ قديماً: قائماً على الصوت بوصفه العنصر الفني الأبرز الذي يقوم بوظيفتين، وظيفة جماليّة تتمثل بالتناظرات والتوازيات، والمقابلات الصوتيّة، ووظيفة ثقافيّة تتمثل بالمساعدة على حفظ ذلك الشعر من الضياع"[2]. فإنّ الشعر المعاصر التجأ إلى التعبير بالحرف والتصوير بالكلمات، والإيحاء بالأشكال البصريّة، ولأجل ذلك: "أصبح التشكيل هو الأكسير المُنَشِّط لحياة القصيدة عندما يتمدّد في شرايينها، ويؤثر تأثيراً يصل حدّ التقطيع والتلامس، لإبراز المعنى عبر الرؤية البصريّة للقصيدة... وبذلك أصبح الشاعر في قصيدته مبصراً أو مترجماً لأحاسيسه عبر حروف كلماته، مستغلاً وقع الصوت ودلالة الكلمة لتوجيه التشكيل الجزئي والكلي في القصيدة"[3].

واستناداً إلى ذلك، خلص الدكتور ثائر العذاري إلى حقيقة مهمة في الأدب الكتابي [البصري] وهي: "إمكانيّة القارئ في التراجع، أو التقدم عبر النصّ، وهذه الإمكانيّة أعطت الأديب الحريّة في الذهابِ بعيداً في معانيه، ومجازاته، مستغلاً هذه الفسحة عند القارئ التي ستجعله حرًّا في تأمل النصّ، لأنّه غير مضطر للتقيد بسرعة (الملقي) واللهاث وراءه"[4].

ولعلّ ما يميّز التشكيلات البصريّة – في فضاءات القصيدة البستانيّة- أنها تعتمد التنسيق للتقيد في رصفِ الكلماتِ وتوزيعها، لخلق تناظرها البصري الذي يستتبعه إيقاع بصري/ صوتي متناغم، يوجّه القارئ إلى مثيرات الجمل؛ ومفاصلها المؤثرة؛ كما في قولها:

"قلبي على كفيكِ ناعورةْ

والموتُ نافورةْ

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 97.

(2) العذاري، ثائر، 2011- في تقنيات التشكيل الشعريّ واللغة الشعريّة؛ ص 68.

(3) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليّة في الشعر العربي، ص 252.

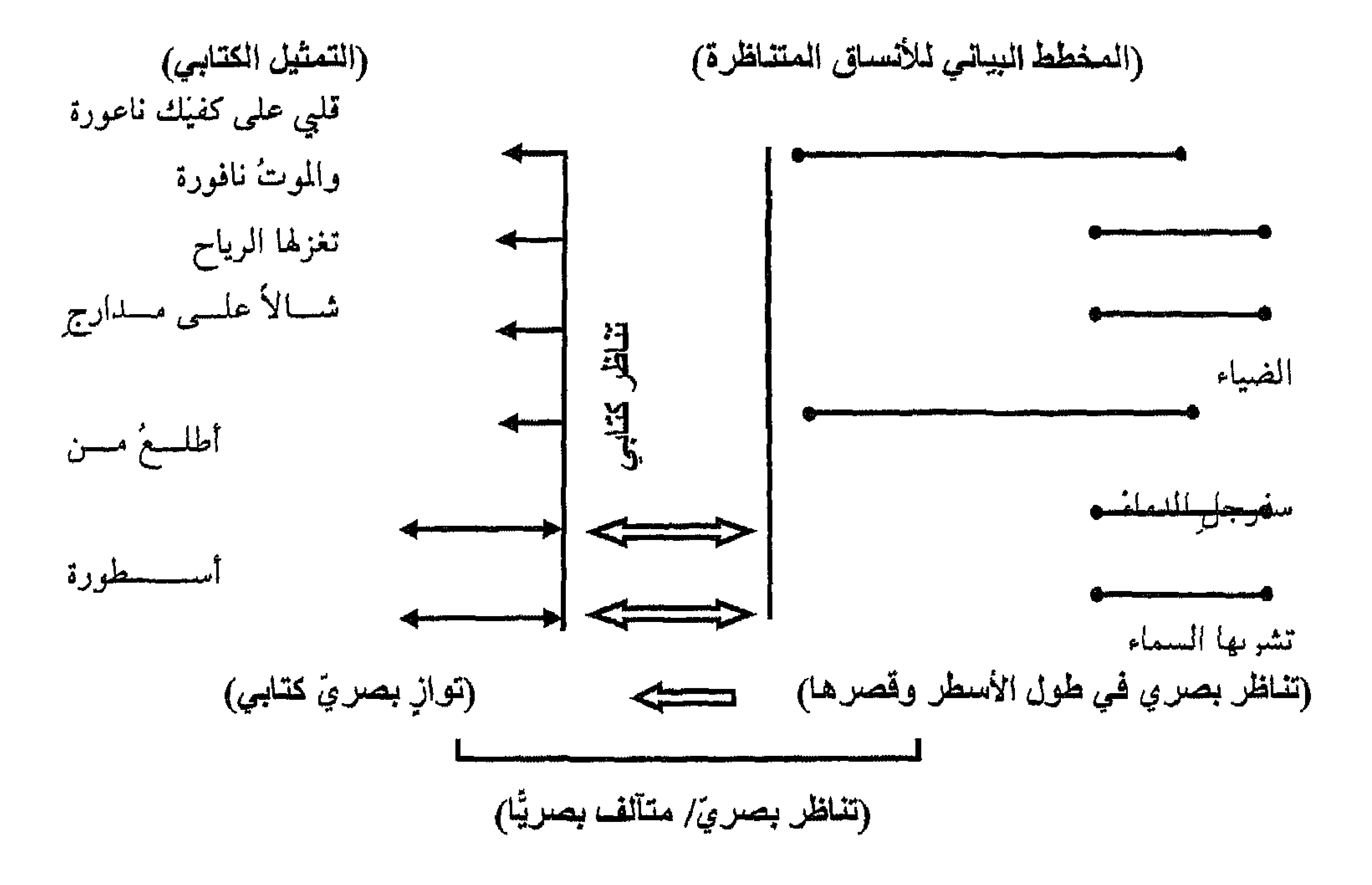
(4) العذاري، ثائر، 2011- في تقنيات التشكيل الشعريّ واللغة الشعريّة؛ ص 70.

تغزلها الرياحْ
شلاً على مدارج الضياء
أطلع من سفرجل الدماءْ
أسطورةً تشربها السماء"[1].

لابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ التناظر السطريّ – في قصائد البستاني – يكسبها اتساقاً فنيًّا، وتناغماً إيقاعيًّا من خلال التناظر الذي يبعث الإيقاعات البصريَّة، ويحفِّزها؛ ويكسبها طاقتها التعبيريَّة الخلاَّقة، عبر تناظرها الدلاليّ؛ الذي تتوازى فيه الأنساق اللغويَّة وتتناظر الأشكال السطريَّة لخلق منتوجها الدلاليّ الخصب وتصاعدها فنيًّا؛ وهذا التشكيل يُكسب المعنى حيويَّة وحركة بما يعكسه من مشاعر وأحاسيس، حيث إنَّ فضاء الشكل يحمل إحساساً متصاعداً أو متوازياً مع الدواخل التعبيريَّة ومعمقاً لها[2]. وتبعاً لذلك يسهم التناظر السطريّ في تحقيق أعلى درجات التفاعل والتنشيط البصريّ؛ عبر تنظيم المسافات السطريَّة، وهندسة أبعادها؛ لخلق استجابة فاعلة في المتلقي، لتأملها وتأويل مستتبعاتها من صوت ودلالة؛ وبذلك "يصبح التفاعل حركيًّا ومرئيًّا بالدرجة الأولى؛ ويصبح كذلك التصريح الشكليّ عبر التشكيل عبارة عن تقرير للإحساس بمعطيات الدلالة اللفظيَّة؛ وترسيم أبعادها؛ والترسيم هنا تفجير لهذه الطاقة الدلاليَّة[3]. ومستتبعاتها البصريَّة التي: تُعَزِّز بالبعد البصريّ حقائق معنويَّة بواسطة الوسيلة الطباعيَّة، ولتصبح معاني الكلمات هي العمق المعنوي الطبيعي الغائر في أعماق النفس، لاسيَّما إنْ اتفق التشكيل والتقطيع مع البعد الإيقاعي للصياغة الشعريَّة"[4].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد التناظر السطريّ في تحقيق التناسب بين الأسطر الشعريَّة، في الطول والقصر والتناظر البصريّ؛ لتحفيزها بالإيحاء والتلميح، لإكسابها مرونة في التأمل ونظاماً بصريًّا مهندساً؛ بجدليَّة التماثل/ والتباين البصريّ التي تقصد جماليَّة النسق الشعريّ وتُحَفِّزه، كما في المخطط التالي:

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 96.
(2) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليَّة في الشعر العربي، ص 252.
(3) المرجع نفسه، ص 250.
(4) المرجع نفسه، ص 248.



نستنتج – من الشكل البياني السابق- أنَّ البستاني تلجأ إلى تنظيم الأنساق السطريَّة باعتمادها تقنيَّة التناظر السطري البصري؛ التي تثيرها بمنظور بصريّ متآلف؛ إذ إنَّ كلّ سطر يوازي السطر الآخر من جهة؛ ويناظره بصريًا من جهة ثانية؛ وبذلك، أصبحت الأسطر منظمة بمساحات سطريَّة فاعلة بتنظيم بصري يُشارك في تخليق جماليَّات الشكل الطباعي على مستوى الصفحة الشعريَّة، وتناظرها بصريًا، لتحقق شعريتها؛ ومماحكتها البصريَّة المنظمة، وهذا يدلنا: "أنَّ العمل الشعري – في القصيدة التشكيليَّة- هو تصميم قبل أن يكون وصفاً، ولذلك يسعى لرسم انطباع قبل أن يسعى للإفهام التفصيلي الممل أو المباشر للمتلقي"[1]. ومن هنا "أصبح النصّ الشعريّ مليئاً بإشارات لغويَّة وتشكيليَّة يمكن أن تؤسِّس مشروع قراءة معاصرة للإبداع الشعريّ الرؤيوي المعاصر في القصيدة التشكيليَّة"[2].

(1) المرجع نفسه، ص 263.
(2) المرجع نفسه، ص 263.

وقد تشي الجمل المتناظرة بصريًا – في قصائد البستاني- بانسجام الأنفاس والزفرات الشعوريَّة، تبعاً للتشكيلات البصريَّة ومسافاتها السطريَّة، لهذا، تتموضع بصريًا، لتكون وسيلة تأثير وتوصيل تستدعي التأمل والتركيز البصرين كما في قولها:

"... هو العراقُ

هو العراقُ

حديقةٌ ورهانُ أمنيةٍ

ووعدُ

ومسلّةٌ مكتوبةٌ بالضوءِ

تنفرطُ الدلالةُ في أناملها..

وتعدو الخيلُ

تعدو الخيلْ

تعدْ"[1].

لابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ التشكيل السطري المتناظر – في قصائد البستاني- يهبها إيقاعاً بصريًا متوازناً من حيث تركيز مشاهدها البصريَّة على زوايا محدَّدة من القصيدة تنمو إثرها المعاني وتتكاشف، تبعاً لما تخطه من أبعاد متوازنة من زاوية التناظر يميناً ويساراً، بتركيز بصريّ يدعم إيقاعها موسقة (بصريَّة/ صوتيَّة)، إذ يتآلف فيها النغم الإيقاعي التقفوي/ والمسافات الفراغيَّة للأسطر الشعريَّة المتناظرة؛ كمقاول فنّيّ تحقق فيه البستاني أعلى مستويات التضافر والإحكام والتناسق في البناء الكلي للقصيدة. ومن هنا فـ"إنَّ التلقي للقارئ أو للناقد [مع قصائد الحداثية] لا يعتمد على القراءة فقط أو السماع فقط وحتى الرؤية، وإنما ينبغي لتقدير أبعاد التجربة أن تكون القراءة الثانية نوعاً من ممارسة التجربة ممارسة تفيد القراءة والسمع والرؤية معاً"[2]. وتأسيساً على ذلك "تتطلب لغة الشعر نمطاً معيناً من القول، وإنْ كانت لا تتطلَّب مفردات خاصَّة، ولذلك، فإنَّها تصل إلى أرقى الدرجات من خلال استخدام الشاعر جميع وسائل التركيب الممكنة؛ وههنا تعتمد جماليَّة الأسلوب على طريقة تشكيل المفردات في جمل تدخل في سياق يُفَصِّله الشاعر نفسه في أثناء عملية الإبداع الشعري"[3]. وبديهيٌ أن تكون للتشكيلات البصريَّة دورها المؤثّر في تعزيز إيقاعاتها الدلاليَّة، بوصفها نقطة إثارة الوعي الجمالي بحراكها الدلاليّ وتموضعاتها المفرداتيَّة داخل النسق الشعريّ.

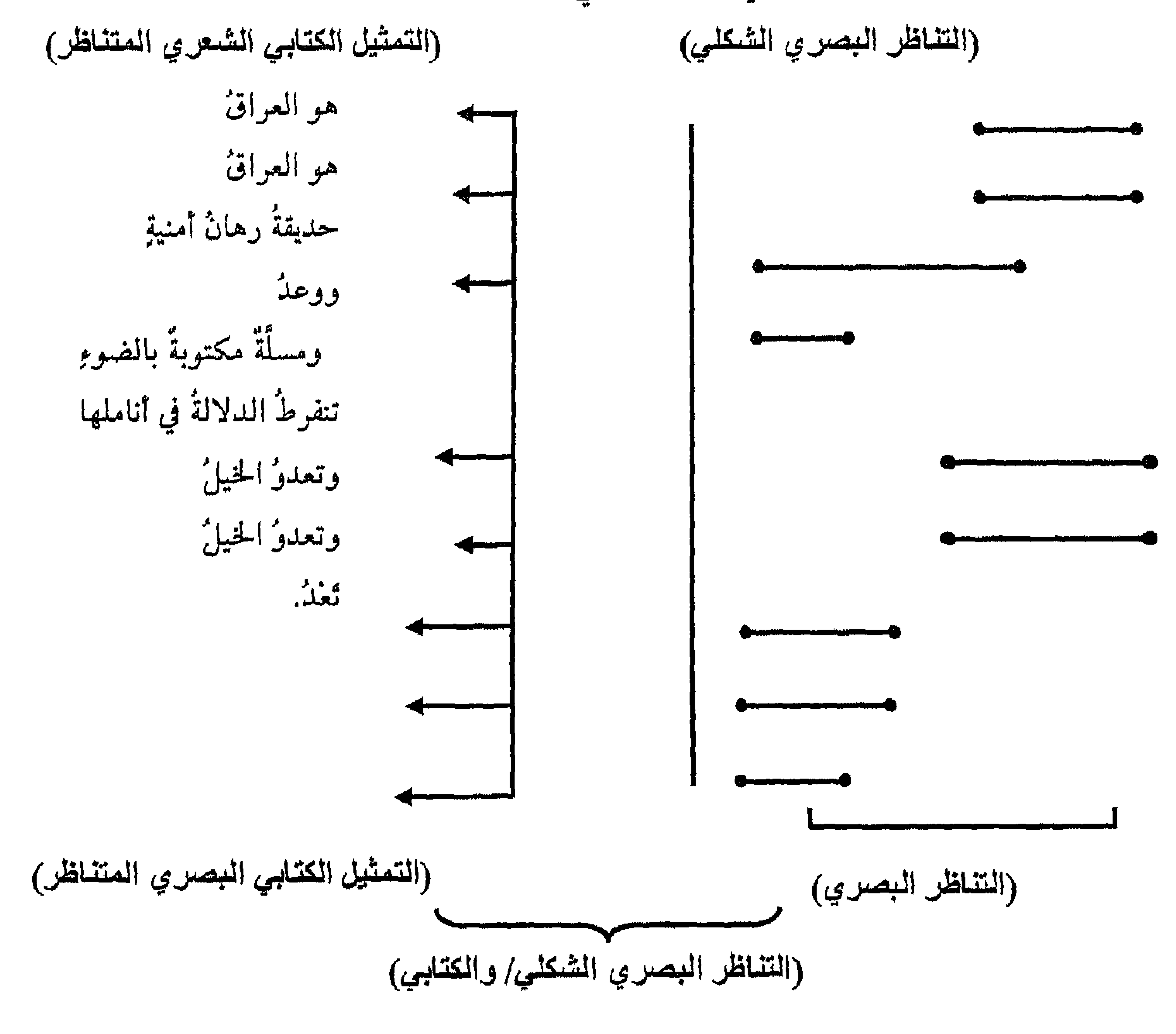
---

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 102- 103.

(2) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليَّة في الشعر العربي، ص 257.

(3) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 96.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد الشكل التناظري/ البصريّ في توزيع الأسطر الشعريَّة، لخلق إيقاعاتها التشكيليَّة والبصريَّة المتناظرة؛ التي تتناغم فيما بينها لإثارتنا بموسقتها موسقة صوتيَّة إيقاعيَّة وموسقة بصريَّة، مسهمة في تعميق إحساسنا الجماليّ؛ إزاء العراق بصور متمفصلة إيقاعيًا على التناظر البصري بين البداية السطريَّة من اليمين؛ وختامها بالتناظر السطري على اليسار وهذا التناظر يقوم بدور الموجِّه الدلاليّ والمُحفِّز البصريّ في تفعيل إحساساتنا الشعوريَّة صوب الجمل الشعريَّة وأنساقها البصريَّة المتناظرة؛ كما في المخطط التالي:



نستنتج – من الشكل البياني السابق- البنية التركيبيَّة المتناظرة للأسطر الشعريَّة، في اتجاهاتها السطريَّة يميناً ويساراً، لتُحقِّق بتمثُّلها البصريّ، وتناظرها السطري، درجة من التناغم والإثارة البصريَّة، تقوم بدعم النسق الشعريّ بالتنضيد البصريّ والتظليل الدلاليّ للإيحاءات الشعريَّة؛ لتركُّز الرؤية البصريَّة صوب المحور الدلاليّ المركزي في القصيدة وهو (العراق) مركز الدلالة ومنطلق تنامي الدلالات وتحفيزها في الدفقة الشعريَّة. وبذلك تتنامى الدلالات بتضافرها مع حركة الأنساق الدلاليَّة وتوجهاتها البصريَّة؛

محدثة وقعها الدلاليّ ومنتوجها الجماليّ، وهذا يدلنا على أنّ شعر التفعيلة قد أعطى الحريّة للقارئ لإعادة تحرير القصيدة، لتتخذ شكلاً تحريريًّا جديداً ببعد موسيقي و[بصري] ونفسي متغاير[1].

د- الشكل السطري البصريّ الهرميّ:

ونقصد بـ [الشكل السطريّ البصريّ الهرميّ]: التنظيم الشعريّ المتدرِّج للأسطر الشعريّة، لتأخذ شكلاً هرميًّا؛ تنبني وفقه الأسطر الشعريّة على شكل طبقات مسطريّة متدرِّجة من أعلى إلى أسفل بشكل (مخروطي)، أو من أسل إلى أعلى بشكل (هرميّ)، لتجسيد دلالة الكلمة المحور أو المركز في القصيدة تجسيداً بصريًّا. وتبعاً لذلك، فإنّ الشاعر الحداثي تلاعب بفضاء قصائده تلاعباً بصريًّا، محفّزاً لشعريّته، وتدليلاً على كسره نمط السطر الشعريّ المتناظر أو نمط الشطرين المتناظرين [صدر/ عجز] وبناء على ذلك: "تطوّر شكل السطر الشعريّ ببنائه التقليديّ إلى تشكيل فني احتلّ فيه السطر الشعريّ وكان حيّز البيت الشعريّ، وارتبط السطر الشعريّ بالبعد السيميولوجي، وأصبح السطر الشعريّ هو دوّامة لبنة البناء الشعريّ في شعر التفعيلة الذي منح الشاعر حريّة تحريريّة، ومن ثم تشكيليّة كبيرة، وكان التجديد الشكلي هو أهم مظهر ثوريّ في القصيدة المعاصرة، لأنه إعلان مباشر عن الثورة والاحتجاج على الثبات والتكرار"[2]. وتبعاً لذلك يلعب الشكل دوره في تحديث النصّ؛ وفي تركيز خصوبته الفنيّة؛ عندما ينبع من ضرورة فنيّة؛ تستولدها النفس الشاعرة لحظة التوتر أو المخاض الشعري؛ ليكون التجديد وليد ضرورة فنيّة؛ ومعطيات تحديثيّة تتعلق بالنَّفَس الشعريّ، وهذا دليل: "أنّ الشكل مرتبط بالنفس الشعريّ، وطبيعة التجربة ودراميتها هي التي تحدِّد إلى حدٍّ بعيد جغرافيّة التحرير الشعري"[3].

وإنّ لجوء الشاعر الحداثي إلى التجديد بالشكل، ليس وليد ترفٍ أو تلاعب ذهني بالعبارات الشعريّة أحياناً، فقد ينطوي على دلالات مضمر قد لا يعيها المتلقي، ولا يدرك أبعادها؛ لذلك يأتي الشكل أحياناً هو الباعث للدلالات؛ والمحرّك للتوترات الشعوريّة والمنظّم لموسيقاها الداخليّة، وتوازياتها الصوتيّة؛ عندما يندغم ويتداخل مع الفضاء البصريّ التعبيريّ للقصيدة.

وقد شكّلت البستاني أسطرها الشعريّة تشكيلاً بصريًّا، مثيراً من خلال تعاور الحالة الشعوريّة والبعد البصريّ والإيقاعي للقصيدة؛ في اندغام فني عجيب منظم بهندسة بصريّة للأسطر تتخذ شكلاً هرميًّا أو مخروطيًّا، تبعاً لمنظورها، وإحساسها، وترسيمها للسطر الشعريّ، كما في قولها:

كان صهيلٌ أخرسُ يلبسُ مِعْطَفَها

---

(1) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليّة في الشعر العربي، ص 290.

(2) المرجع نفسه، ص 289.

(3) المرجع نفسه، ص 289.

يحرسُ في الليلِ دموعَ غوايتِها
لن أستسلمْ.. قالتْ،
وانبثق الماءُ الأخضرُ
من كفَيّها[1].

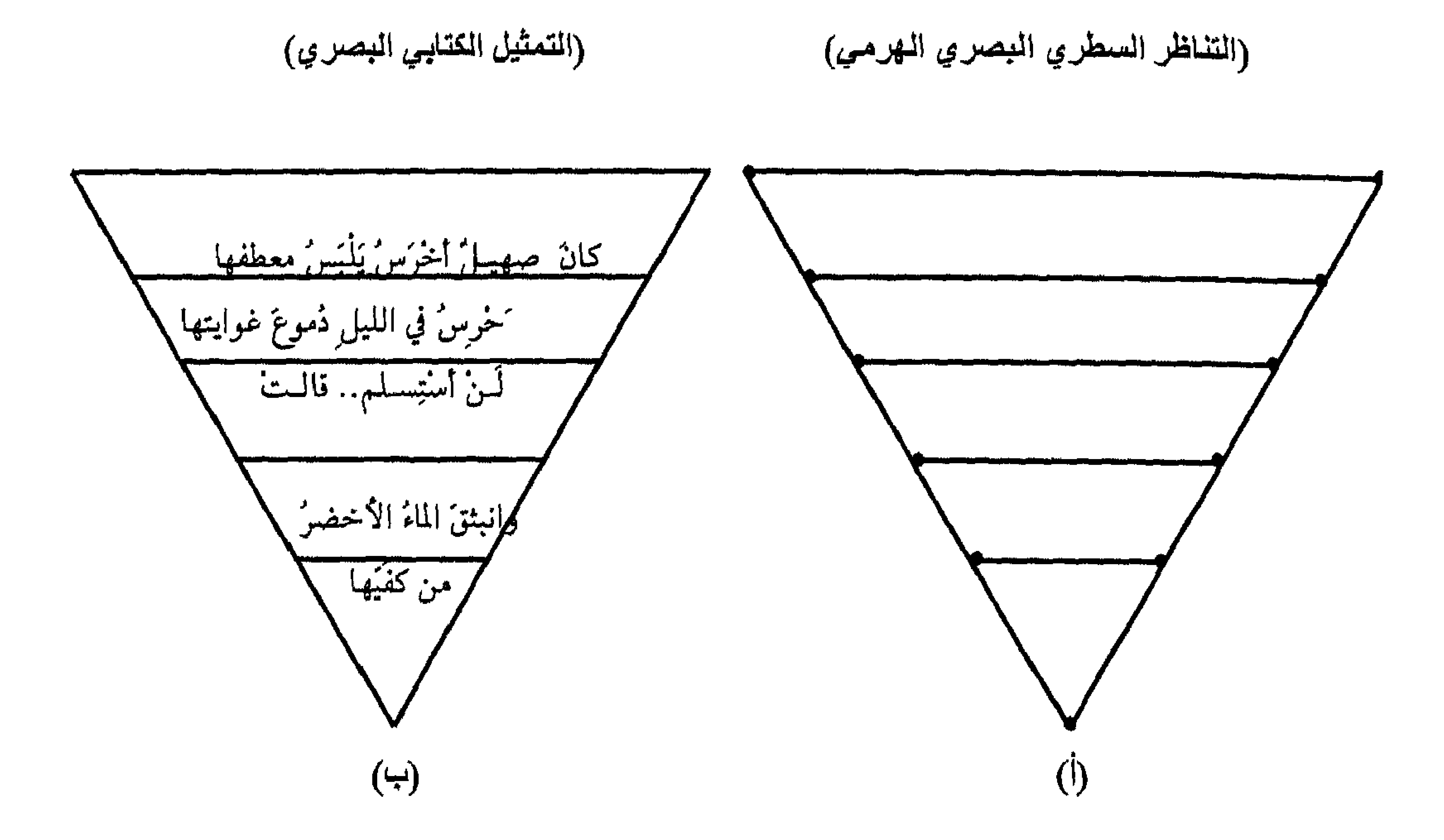
لابُدَّ من الإشارة بداية إلى أنَّ الشكل السطري البصري المخروطي أو الهرمي- في قصائد البستاني- يأتي بوصفه محفزاً بصريًّا لتتابع الدلالات؛ واستدراجها، عندما يأتي بشكل هرمي من أعلى إلى أسفل، وهذا التتابع يأتي لإبراز تسلسل الدلالات وترابطها، واستنادها إلى محور مركزيّ يُمَثِّل بؤرة الدلالات ومركز تدفقها الشعوري، وهذا دليل "أنَّ الشعري العربي الحديث في مجال التشكيل البصري قد وظَّف الشكول الهندسيَّة على اختلاف أبعادها؛ باعتبارها مادة بصريَّة قابلة للتشكيل الفني، وتحقيق المتعة الجماليَّة"[2].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تقوم عبر الشكل السطريّ البصريّ المخروطي، برسم تتابع الدلالة ومنعرجاتها، من أعلى إلى أسفل، بتدرج بصري من موجة سطريَّة طويلة إلى أقصر، تستتبعها موجة أقصر إلى أن تصل إلى مركز المخروط الذي يمثل أقصر موجة في الدفقة الشعريَّة، ومحور ثقلها، ومحرقها النصي، ولعلَّ أبرز ما يجسِّده هذا التشكيل البصريّ؛ هو التدليل على توهج الصورة وترسيمها الفني الدقيق؛ لتأتي العبارة في قاعدة المخروط [من كفيْها]، محور حساسيَّة الصورة ومركز إشعاعها [انبثق الماءُ الأخضرُ] ⟸ [من كفَيّها]، وكأنَّ الشاعر ترسم الصورة دلاليًّا وهندسيًّا، بتظليل بصري/ إيحائي يشدّ العين؛ ويجسد الرؤية تجسيداً بصريًّا؛ وفق الشكل المخروطي التالي:

---

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 29.

(2) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 38.



نستنتج – من الشكل السابق- أنَّ البستاني قد عمدت إلى هذا الاستدراج السطري، من سطر طويل ممتد، إلى سطر أقصر، ثم أقصر، لخلق منظور دلاليّ يتتبع حراك الدلالات من حيِّزها المكثف إلى محور ثقلها المحرِّك للدفقة الشعريّة لتصل إلى ذورتها في الصورة المركز/ أو الصورة المحور التي تمثل ركيزة المخروط ورأس سنامه في آن؛ وبذلك يُحقِّق الشكل السطري المتدرِّج بشكل مخروطي في استدراج الدلالات وتعميقها الرؤيوي، ليتمكن القارئ من التفاعل مع القصيدة بحراك بصريّ متناغم، مع مدّ الدلالات وتشكيلها بصريًا في أنساق سطريَّة متدرجة. وهذا يدلنا: "أنَّ تمثيل النصّ الشعريّ خطيًّا في فضاء مكاني مخصوص هو عمل مقصود ولا يخلو من مقصد تحكمه طبيعة التمثيل الكتابي للقصيدة"[1].

وثمّة تشكيلاتت بصريَّة تتخذها البنية الخطيَّة في قصائد البستاني تثيرها بصريًا؛ بأشكالها التناظريَّة أو الهرميَّة التي تتخذها الأسطر الشعريَّة؛ من موجة سطريَّة قصيرة؛ تستبعها موجة أطول، ثم أطول؛

(1) عبد الله، ستار، 2011- إشكاليَّة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 160.

لتصل إلى موجة سطريّة طويلة، تمثل جوهر الرؤية الشعريَّة، ونقطة تمركزها الشعوريّ؛ أو الدلاليّ، كما في قولها:

"وقلتُ

انتشري في جَسَدي

كَي تَسْرَحُ في البراري الوُعُول

ولا تُخبِري الجنيَّاتِ عَنْ حُبِّي

كَي تظلُّ الخَمرةُ مشتعلةً في الدنان"(1).

ولابُدَّ من الإشارة بداية إلى أنَّ التشكيلات السطريَّة التي تتخذ مساراً شاقوليًّا؛ متدرجاً من أدنى إلى أعلى (بشكل مخروطي) يبرز الموجات السطريَّة بتصاعدها الدلاليّ وحراكها البصريّ الممتد شيئاً فشيئاً، لتتنامى الدلالات، وتتسع أطيافها، لتصل إلى ذروتها في الموجة المستطيلة الأخيرة في زخمها الشعوري وبثها الانفعالي المكثف الذي تثيره الموجة باستقصائها اللغويّ وتقصيها الحالة الشعوريَّة بتناميها الشعوريّ؛ وبذلك يرصد الشاعر توهُّج الحالة من موجتها السطريَّة الأولى إلى موجتها السطريّة الأخيرة التي تُشَكِّل محور القصيدة وبؤرة تأثيرها المُرَكَّز في المتلقي.

ومن المؤكَّد أنَّ فاعليَّة التشكيلات السطريّة المتدرِّجة التي تتخذ مساراً هرميًّا في قصائد البستاني ترمي إلى رصد تصاعد الدلالات وتناميها من جهة، وتسعى إلى التعبير البصريّ لتلقي دلالات جملها بحراك بصريّ، منظم بتتابع تدريجي من دلالة جزئيَّة إلى دلالة أوسع فأوسع حتى تكتمل الرؤية؛ وتتضح أبعادها من جهة ثانيَّة؛ وهذا يدلنا اعتماد البستاني حاسة البصر وسيلة تلقي قصائدها جماليًّا، إذ إنَّ اللغة قصائدها "تتوارى كقيمة تعبيريَّة لتحلّ محلها القيمة البصريَّة والصوتيَّة بشكل بارز"(2).

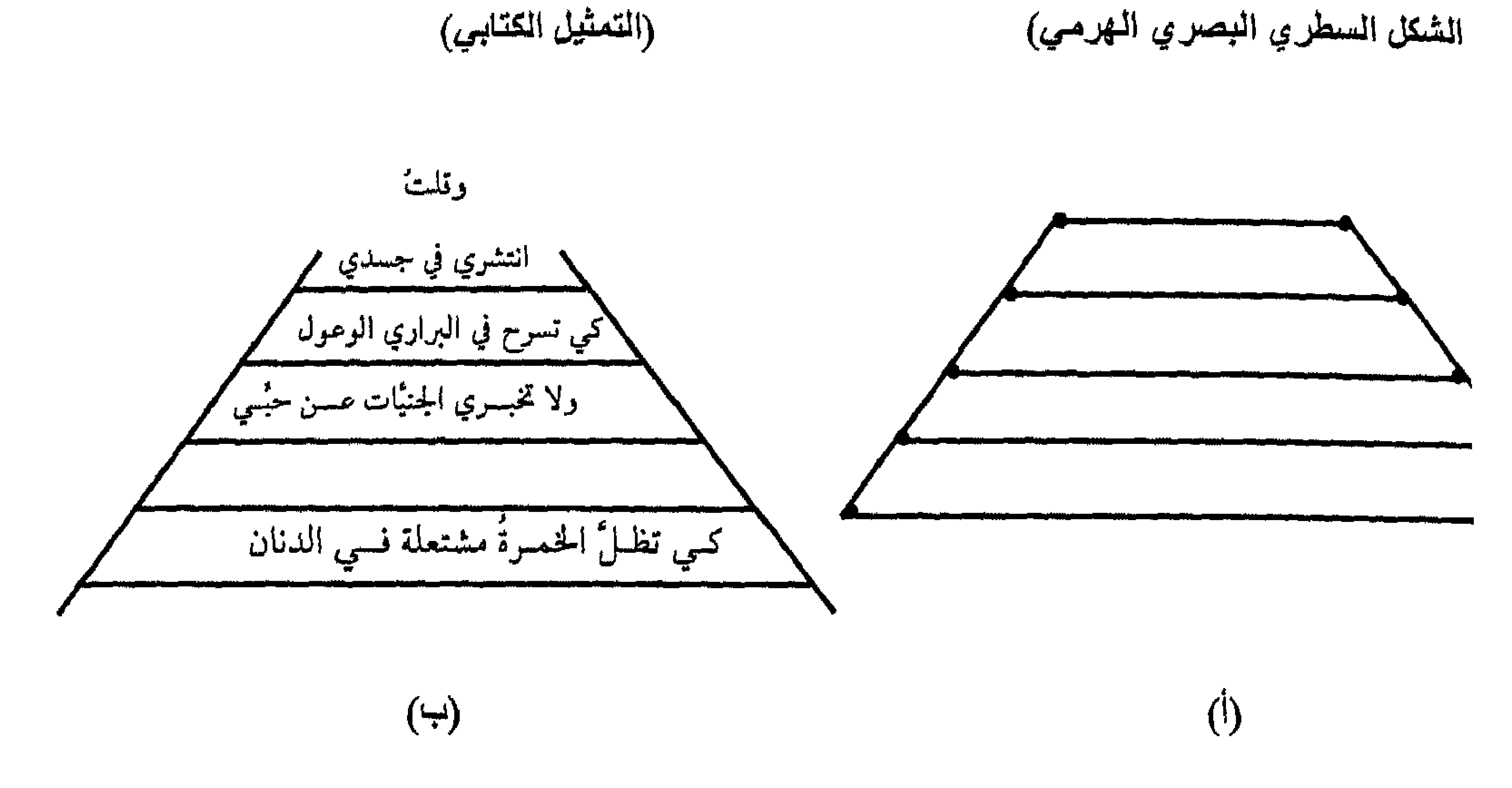
وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني قد اعتمدت الشكل البصري الهرمي بتصاعد المودة السطريَّة، من موجة سطريَّة صغيرة إلى موجة أكبر، ثم موجة أكبر، حتى تصل إلى الموجة المستطيلة الأخيرة؛ التي شكَّلت محور الحركة النصيَّة ومرتكزها الدلالي، لتعلن تلاحم الدلالات وانبنائها على درجات موجيَّة متصاعدة؛ تؤكِّد تناميها الفني وتصاعدها المتدرِّج، لتصل إلى الذروة في قولها: "كي تظلّ الخمرة مشتعلةً في الدنان"؛ وهنا، تبدو الصورة بهذا الحراك البصريّ مركزيَّة الدلالة وقمَّة في الإيحاء؛ والتعبير عن الحراك الشعوريّ والتوتر العاطفي، عبر التظليل اللوني، لإطار الصورة وتدرجها البنائي؛ لتمنحها الحركة والحيويَّة والخصوبة الجماليَّة؛ وفق الترسيم البياني والاستدراج البنائي التالي:

---

(1) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حواء، ص 33.

(2) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليَّة في الشعر العربي، ص 361.

الشكل السطري البصري الهرمي) (التمثيل الكتابي)



(أ) (ب)

نستنتج – من الشكل البياني (أ) و(ب)- إلى أنّ البستاني قد عمدت (ب) إلى التصاعد السطريّ، بشكل هرمي من موجة سطريّة قصيرة إلى موجة سطريّة أطول، ثـم موجـة أطـول حتـى يكتمـل الـشكل الهرمي بجملة سطريّة مستطيلة تمثّل ذروة تنامي الدلالات وحراكها الشعوريّ، ومركز قاعدة الهرم، وذروة سنامها الإبداعيّ؛ وهذا يدلنا على "أنّ طريقة ترصيف الكلمات على الصفحة الشعريّة تُعَدُّ بمنزلـة النحـو المغاير، وإنّ توزيع الكلمات البصريّ، لا يقلّ شأناً عن توزيعها السمعي، ففي ذلك بلاغة أخرى"[1]. هذه البلاغة يمكن أن نسميها البلاغة البصريّة التي من خلالها تحظى الصور بطاقـة إضـافيّة مـن الإيحـاء وقـوة التأثير، بفعل الترسيم البصريّ للأنساق السطريّة، تبعاً لمنعرجاتهـا الـشعوريّة الداخليّـة. وتمثيلـها الخطـي على بياض الصفحة الشعريّة .

3- التشكيل البصريّ/ وشكل الخط:

إنّ للشكل الكتابيّ أثراً مهماً في إبراز الدلالة، نظراً إلى دوره في استقطاب العـين إلى طريقـة بـث الكلمات وترسيمها خطيًّا على بياض الصفحة الشعريّة؛ ومن أجل ذلك: تفنن الشاعر العربـيّ الحـديث في استخدام أشكال عدّة للخط الشعريّ، كالخطّ المستوي والخطّ المائل، وذلك وفق تقنيـات فنيّـة واسـعة النطاق تدلّ على رغبة الشاعر الحديث في إثارة قرّائه منذ الوهلة الأولى. ومن هنا دخـل شـكل الخـطّ في

(1) انظر عياد، محمد، 1999- إشكاليّة الإيقاع واللغة والدلالة في قصيدة النثر، ص 145. نقلاً مـن عبـد الله، ستار، 2011- إشكاليّة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 160.

صلب عمليّة الإبداع والتلقي؛ لأنّ اختيار الشاعر لشكل الخطّ يحمل دلالات تعبيريّة مُوَجَّهة لصالح التجربة الشعريّة أولاً، ولصالح المبدع ثانياً؛ وذلك حين يريد تحقيق خصوصيّة يجب على الذائقة النقديّة استكناه ملامحها الإبداعيّة، إذ لا يكون الاختيار عفويًا ودون قصدٍ واعٍ من المبدع إلاّ ما ندر"[1].

وهذا دليل تأثير شكل الخطّ في توجيه الدلالات وتركيز أبعادها عبر سيرورة القصيدة خاصّة إذا أدركنا "أنّ الهيئة البصريّة للحرف قادرة على نقل دلالات معينة للمتلقي، إذ إنّه مثلما توحي الأصوات بالدلالات فإنّ هيئات الحروف توحي بالدلالات، لأنّ المرء يعي في ذهنه هيئات الحروف مثلما يعي أصواتها، ويربطها ربطاً بالأشكال الشبيهة بها. وهذ القدرة ناتجة عن تداعيات يلعب تراسل الحواس فيها دوراً كبيراً. فالانطباع الذي يصل من خلال حاسة معينة كالبصر مثلاً لا يلبث أن يثير إيحاءات بحواس أخرى مثل السمع أو اللمس، وهذا يؤكّد وجود طاقة دلاليّة كامنة في طبيعة الأبنية البصريّة للحروف المتشابهة أو المبعثرة"[2].

وتأسيساً على ذلك، يمكن أن نَعُدّ التشكيل الخطي شكلاً من أشكال الإيقاع؛ إذ له علاقة بتظليل الكلمات وإيصال مقصودها جماليًا؛ "ولو تساءلنا عن علاقة الخط بالإيقاع لوجدنا أنّ التشكيل الطباعي للخطّ يمثّل إيقاع اللغة كتابةً – إنْ صحّ التعبير- ومن هنا، لا يمكن التغافل على الإطلاق عن دور التشكيل الطباعي للكلمات، بوصفها شيئاً ثابتاً، وذلك لأنّ الصورة البصريّة أكثر وضوحاً وثباتاً من الانطباع السمعي. وإيقاع اللغة المكتوبة يضيف إلى اللغة قوة جديدة تمثلها قابليتها لأنْ تُشاهَد لا أنْ تُسْمَع فحسب"[3].

وبناءً على ذلك، تشتغل البنية الخطيّة على إيصال مقصودها بحراك بصريّ، لاستقطاب الدلالات والكشف عمّا تختزنه من طبقات دلاليّة، تستثير المتلقي إلى متابعتها والجري وراء ما خفي منها؛ إذ "إنّ البنية الخطيّة تسعى إلى إبراز محوريّة الخطّ في محاصرة البعد التجريدي للمعنى في كينونة بصريّة، حيث يصبح المتلقي البصري طريقة ذوقيّة خاصّة"[4]. وهذا دليل أنّ حجم الخط يلعب دوراً بارزاً في تحفيز السطر الشعريّ إيقاعاً بصريًا يتضمن دلالات عميقة، "إذ كُلّما اتسع حجم الخطّ اتسعتْ مقدرته التحفيزيّة للقارئ في ترجمة هذا الاتساع، على أنّه اتساع دلاليّ، يستقطب الروح إلى مفاتن التجلي"[5]؛ ولأجل ذلك كان من البديهيّ أنْ نلحظ اهتمام الكثير من الشعراء بشكل الخطّ؛ لما له من دور بارز في

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 191.
(2) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 115.
(3) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 191.
(4) الشيباني، محمد حمزة، 2011- البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 364.
(5) المرجع نفسه، ص 365.

استقطاب الدلالات وتعميق مدلولها؛ بالتظليل الكتابي؛ وهذا ما أشار إليه محمد حمزة الشيباني بقوله: "اهتمّ الشاعر الحديث، بتقنية الخط كينونة هندسيَّة، لتقييد الملفوظ في بنية كتابيَّة، يستطيع من خلال امتداده أو ميلانه أو رقته، أو غلظته ترسيخ المعنى، وإزاحة البياض لتوليد العمق الوجودي للسواد"(1). والجدير بالذكر أنَّ الشاعر: قد يستخدم خطًّا معيناً في ديوان كامل، وهذا يُوَجَّه لصالح التجربة الشعريَّة"(2). وهذا ما نلحظه عند البستاني في ديوانها [مواجع باء- عين]، إذ اعتمدت فيه خطًّا سميكاً مُحَبَّراً بتظليل سوادي عميق؛ مما يشي برغبة عارمة لديها في بث منطوقها الشعوريّ بمداد بصريّ مكثف، دلالة على اهتمامها بشكل الخط كعلامات بصريَّة تسهم في تحفيز الرؤية، وتبئير حيِّزها الدلاليّ؛ ولمَّا كانَ عنوان الديوان [مواجع] يشي بحالة من الألم والحسرة والوجاعة؛ فإنَّ الشاعرة أرادت أن تظهر هذه المواجع بمداد بصريّ غامق يتركز مدلوله بإيقاع بصريّ سوادي عميق يتملاه القارئ بوضوح ومقصديَّة فنيَّة؛ إذْ إنَّ الخط الغامق يوحي بكثافة المشاعر وحدَّتها وتكثيف مخزونها الدلاليّ، لإبراز احتدام المشاعر وحدَّتها النفسيَّة، كما في قولها:

"يمضي العراقْ..
لحقولِ رُمَّانٍ تُرَتِّبُ حُزْنَها
لملاعبَ التُّفَّاحِ وهي تُضيءُ في قلب الخرابِ
سحرِ فاكهة المساءْ
لنداءِ صارُوخٍ يُغَازِلُ ساعِدَ الموتِ الجميلِ
تعَالَ خذني
من ليلِ سُنْبُلَةٍ رهينةْ
من صرخةِ الأرضِ السجينةِ
ذابلٌ وردُ الحديقةِ
خائِفٌ قلبي
غيوم الحرب تنفثُ نارها في الروحِ.."(3).

لابُدَّ من الإشارة بداية إلى أنَّ الخطّ المستقيم السميك [الغليظ] – في ديوان (مواجع) للبستاني- يظهر صرامة الرؤية، وحدَّتها الانفعاليَّة، إزاء المشاعر المحتدمة المكثفة التي تفصح عنها بمداد سوادي غامق؛ تُبَئِّر مدلوله حول دائرة دلاليَّة محوريَّة هي [العراق] وواقعه المؤلم، بخطّ غامق يميل إلى إظهار ملامح

(1) المرجع نفسه، ص 364.
(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 191.
(3) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 94- 95.

الحداد والظلمة والسواد التي تغلق رؤيتها في هذا الديوان؛ ليتفاعل في قصائدها الشكل البصري والوقع النفسي المحتدم، دلالة على عمق الجراح وفداحة الأسى، وصرامة المنظور الشعوريّ للواقع في لغة الديوان.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني اعتمدت الخط السميك الغامق لإظهار أساها وحزنها على العراق، وواقعه المؤلم، إزاء ما حلَّ به من دمار وخراب، فأخذت تظلّل الخط بالسواد القاتم، دلالة على قتامة الرؤية لديها واحتدامها الشعوريّ المتوتر، لهذا اختارت الكلمات المؤثرة شعوريًّا، كفواصل شطريَّة، تعمق من خلالها فداحة الرؤية وحدادها، وأساها الجريح، كما في الفواصل الشطريَّة التالية: [حزنها- قلب الخراب- الموت الجميل- رهينة- سجينة]؛ وبذلك، يأخذنا شكل الخطّ إلى ظلال إيحائيَّة عميقة قد لا تظهره بنية الكلمة ذاتها، وعلى هذا "يصبح التشكيل الخطيّ فاعلاً بنائيًّا للمعنى يستثمره الشاعر لتكثيف الوعي البصري لمعماريَّة النصّ الشعريّ الحديث"(1).

وقد تلجأ البستاني – في قصائد ديوانها [مواجع]- إلى تغيير شكل الخطّ من مستقيم إلى مائل مع الحفاظ على سماكة الخطّ، وامتداده البصري الغامق، بما يشي بحراك بصريّ، يستتبعه إحساس جريح يميل إلى البكاء والترنح أسًى وحزناً، كميلان الخطّ؛ أو يستتبعه حراك سرديّ وصفي ترسيمي للمشهد الشعريّ، على شاكلة قولها:

"العيونُ التي أُغمِضَتْ لتنامْ..
وجدتْ عالماً يَتفتّحُ فيهِ الصنوبرُ
عن محنةٍ،
وجبالٍ مُخَضَّبةٍ بدماءِ الرياحينِ
عن جنّةٍ،
وجداولَ من لهبٍ
أبيضٍ
عن قواريرَ خضراءَ
خمرتُها غصّةٌ
عن عيونٍ يراودها لؤلؤٌ مستحيلْ
الهلالُ الدليلْ
على ضفّةِ النهرِ

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011- البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 368.

يطلعُ من صوتِهِ خنجرٌ ورسولْ

وسيِّدةٌ من لظًى

تتأرجحُ بين الوثوبِ،

وبينَ الأفولْ

ويسألُها:

هل بدأنا..

فيوقظُ محنتَها وتُلدَارُ الشمولْ.."(1).

لابُدَّ من الإشارة بدايةً، إلى أنَّ تغيير شكل الخط قد ينطوي على دلالات عميقة مقصودة بذاتها، إذ إنَّ الخطّ السميك المائل يختلف في دلالته عن الخط السميك المستقيم، في آن الخط السميك المائل - على نحو ما لاحظنا في ديوان [مواجع] للبستاني- ينطوي على انحناء وانكسار وتصدع وألم (يأس وهشاشة)؛ في حين أنَّ الخطّ السميك المستقيم، يدلُّ على صلابة وقوة وثبات وعزيمة (نشاط وقوة) هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فإنَّ الخط السميك المستقيم يدلُّ على نمط شعريّ بارز يسيطر على الديوان، في حين أنَّ الخط السميك المائل يمثّل انحرافاً أو تغييراً في طريقة البثّ الشعريّ، بتحوله من لغة الشعر إلى لغة السرد والوصف القصصي؛ لترسيم ظلال الصور وتتابع تسارعها ورسم أبعادها، وظلالها المرئية، لترتسم أمام القارئ بوضوح عياني مشهي ممتلئ.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ اعتماد البستاني الخط السميك المائل على غير عادتها في قصائد الديوان؛ وذلك لإظهار الشكل البصريّ الدقيق للصور الوصفيَّة التي تريد إظهارها بتظليل بصريّ يتملاه القارئ عيانيًّا؛ مشاهداً؛ بوضوح مدققاً في كل مرة صورة وصفيَّة سرديَّة؛ تبوح بتظليلها؛ وشكلها البصريّ؛ بلغة توصيفيَّة أقرب إلى أسلوب القصّ منها إلى الأسلوب الشعريّ المعتاد؛ وفي واقع الأمر نلحظ أنَّ جريان الخطّ المائل أقلّ بكثير من جريان الخطّ المنتظم؛ لهذا اختارت الشاعرة الخط المائل لغاية فنيَّة مخصوصة بذاتها وهي إظهار الصورة بتملي بصريّ مستطيل بصريًّا؛ ليدرك المتلقي أبعادها ومسافاتها الزمنيَّة العميقة؛ وظلالها المرئية؛ بإدراك عميق؛ وتملٍّ دقيق. وهكذا فإنَّ اختيار الشاعر للشكل الخطّي يُعَدُّ أسلوباً فنيًّا آخر يُحْدِث تفاعلاً بين النصّ وقارئه. وهذا التفاعل يتأسَّس على الرؤية البصريَّة، والإدراك الحسيّ بتشكيل المفردات الشعريَّة، ومن هنا يصبح إخراج الحروف بأشكال متعدِّدة وسيلة لجذب انتباه المتلقي، وإثارة رؤيته التي تشهد شكلاً غير مألوف، فيحتاج القارئ إلى استعادة تواصله مع الشكل الجديد من خلال استقباله مفاهيم ناتجة عن أسباب ذلك التشكيل والبحث عنها في داخل النصّ الشعريّ.. ومن

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 85- 86.

هنا تصبح لغة الشعر قائمة بذاتها، فتتشابه – بذلك- مع المنحوتات واللوحات الفنيَّة المرسومة ويحقّ أنَّ الانسجام الحاصل بين شكل الخطر والمضمون التعبيري الدالّ يحقق إيقاعاً لغويًا هو مزيج من التناغم بين تشكيلات اللغة ومضامينها[1]. وهذا لاحظناه – عند البستاني- إذ إنَّ شكل الخطّ وأسلوب تشكيله خطيًّا؛ بوعي بصريّ مقصود يهب الخط درجة إيحائيَّة شعريَّة ترتسم ومعطيات النبض الشعوريّ ورؤيتها النابعة من وعيها بدور التشكيل المعماري للقصيدة في تحفيز رؤيتها وتكثيف مدلولها؛ ومنتوجها الجماليّ.

4- التشكيل البصريّ ومساحة البياض والسواد:

لاشكَّ في أنَّ التشكيل البصريّ بالاعتماد على تقنية 'البياض/ السوادْ من أبرز التقنيات التي فجَّرتها القصيدة المعاصرة في بنيتها النصيَّة، لتحديثها شكلاً بصريًّا، وإيقاعاً داخليًّا، وفضاءً تعبيريًّا، نشطاً دلاليًّا، ومدًّا تأمليًّا مفتوحاً، إذ إنَّ رغبة التجديد كانت الباعث الأساسي لهذه الثورة التي تُعَدُّ لغويَّة، حيث التفتت والتشكيل هما ثورة لغويَّة مسبوقة بالكلاسيكيين. والواضح أنَّ هذا التفتيت والتشكيل كان لهدف أساسيّ وهو إحداث نوع من التوافق والانسجام (الهارموني) بين التشكيل الحرفي والمضمون الكلّيّ للنصّ؛ وبذلك أصبح بياض الصفحة وسوادها جزءاً من التجربة الشعريَّة والصورة الكليَّة[2].

وطالما أنَّ الشاعر الحداثي مغرم بشعريَّة المحسوس والمدرك البصريّ؛ فإنّه تحوَّل في شعريته إلى إعمال الحاسة البصريَّة في تحفيز نصوصه لإثارة فعل إغوائها النصّيّ؛ إذ إنَّ الشعر يترجم هاجسَ اللغة في تشكيل ذاتها على فضاء البياض، وفق سيرورة سيميوطيقيّة تجعل من بياض الصفحة فاعلاً إغوائيًّا لشحذ وعي الشاعر في تشكيل ذاته، من خلال تداعيات السواد في كينونة البياض"[3].

واستناداً إلى ذلك، اختلفت القصيدة في إكسيرها الإبداعي من طابعها النصّيّ المقولب [القصيدة العموديَّة] إلى طابع فضائي بصريّ (مفتوح) [قصيدة التفعيلة]؛ إذْ تتألف القصيدة العموديَّة [على سبيل المثال] من محورين هما: الصدر والعجز، وتنجم عن ذلك أشطر متساوية بينها نهرٌ من البياض، وهذا التشكيل يمثل القالب الأساسيّ للشعر العربيّ، فالشاعر القديم يعرف مسبقاً حدود المكان الذي يشغله البيت الشعريّ، وآليَّة رصّ الكلمات في أثناء عمليَّة الكتابة الشعريَّة. ومع ظهور المتغيِّرات الإيقاعيَّة التي أثَّرت في الشكل الكتابي للنصّ الشعريّ الحديث اختفى نهر البياض بين الأشطر، لتصبح القصيدة الجديدة المعتمدة على توالي الأسطر الشعريَّة غير المتساوية حرة من أيّ نظام قالبي. وعلى هذا، فإنَّ مساحة البياض أحاطت بالقصيدة الجديدة مما أهاب بالمتلقي الكشف عن تلك المتغيِّرات، لمعرفة مدى

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 192- 193.
(2) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليَّة في الشعر العربي، ص 222.
(3) الشيباني، محمد حمزة، 2011- البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 354.

تمكنها من تحقيق جماليَّة النصّ وشاعريته. ومن هنا، فإنَّ ما يعتور الكتابة الشعريَّة من تشكيلات قائمة على أساس البياض والسواد تنتظر الكشف عن دلالتها، لتأكيد جماليَّة النصّ الشعريّ الحديث، فالبياض الذي يحيط بالقصيدة يحتاج إلى معرفة دوره الفاعل في استكشاف صوت القصيدة"[1].

ذلك أنَّ "تنظيم الكلمات في الصفحة مفعولٌ بهيٌّ. إنَّ اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء.. وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة... إنَّ تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيضُ مُتمِّمٌ"[2].

ومن هذا المنطلق، ارتقى الشاعر الحداثي بفضاء قصائده بصريًّا فوق حيِّز المتوقع؛ يجترح مسافات من البياض تتوافق مع إحساساته الشعوريَّة، وترسيمه البصريّ المُفَعِّل لإيقاع السواد؛ وهذا يؤكِّد أنَّه "كثيراً ما يعمد الشاعر إلى اجتراح مسافة من البياض بين الأسطر الشعريَّة، أو المقاطع تنطوي على نزعة تأويليَّة تربط ما قبلها بما بعدها بقراءة اجتهاديَّة، تجعل من الفراغ هاجس تحفيزيّ، لإثارة ملكة التخيُّل لدى القارئ، وتوثيق الصلات الدلاليَّة بين الأجزاء النصيَّة، بما يضمن لها التناسق المرجعي في جدليَّة التماثل والتباين، وتأسيس المحاور والخلفيات المتناسخة في تجليات الطاقة البنائيَّة للفراغ التي تحوِّل المحور إلى هامش يغدو خلفيَّة لمحور جديد"[3].

ومن المؤكَّد: أنَّ البستاني استغلَّت الفراغ البصريّ الذي يحيط بالسواد استغلالاً فنيًّا، ارتقت فيه إلى مصافي الشعراء العراقيين الكبار أمثال: سعدي يوسف، وتوفيق الصائغ، وحميد سعيد، وعلي جعفر العلاّق، وفاضل العزاوي، وفوزي كريم وغيرهم، مما يوحي بحنكتها الفنيَّة في هندسة القصيدة بصريًّا وإيقاعيًّا بنقط وفراغات تفصل فيما بينها على نحوٍ منظم، كما في قولها:

عْلى عَزْبِ دِجْلَةَ تَسْقُطُ دَمْعَةُ حُبِّي
بِكفِّ المنافي
أسَائِلُ عنكَ وتنأى...
أسائِلُ عَنكَ
تُفَتِّشُ عن شوكَةٍ في مياهِ الضياءِ
وعن محنةٍ تستردُّ تفاصيلَها من دِمَائي

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 214.

(2) انظر: بنيس، محمد، ظاهرة الشعر في المغرب العربي، ص 98. نقلاً من التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليَّة في الشعر العربي، ص 294.

(3) انظر: فرشوخ، أحمد، 2004- دراسة في السرد، ص 26. وانظر الشيباني، محمد حمزة، 2011 - البنيات الدالة في شعر شوق بغدادي، ص 355- 356.

وتهجرني في اشتعاليَّ
تهجرني طلقةً مطفأةْ...
وأمنيةً ضيِّقةْ..
وعنقودَ حُزْنٍ رحيم
وفاصلةً في البراري"[1].

بدايةً، نؤكِّد أنَّ البستاني تعتمد الفراغات البصريَّة أو "النثيث التنقيطي" – على حدّ تعبير الدكتور ستار عبد الله- ليكون مقوِّماً بصريًّا مساعداً في عمليَّة التوصيل"[2]، حيث تقوم البستاني بتفعيل إيقاعات المساحات الفراغيَّة [البيضاء]، تبعاً لمنظورها الرؤيوي التنظيم للنصّ؛ وبذلك "يأخذ البياض/ الصمت في النصّ الشعريّ معناه من السياق الشعريّ الذي يرد فيه، والموقف الوجداني الذي يعيشه الشاعر، فيصبح الصمت/ البياض أسلوباً تعبيراً لا يقلُّ أهميَّة عن الكلام الشعري"[3].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد النثيث التنقيطي "الفراغي" بعد لفظة "تنأى"، دلالة على الاستطالة الشعوريَّة والتمدّد اللانهائي لحالة البعد والنأي التي تعمِّق فداحة الفراق ومشهده الحزين؛ وكأنَّ هذا الفراق فراق أبديّ، ثم تترك المجال واسعاً للملصق الفراغي أن يقوم بدوره الدلاليّ، ليدل على الهجران؛ وحالة الخواء والفراغ التي تعانيها، لتنطفئ الأمنيات، وتخيِّم عناقيد الأحزان الرماديَّة؛ وهكذا؛ تسيطر الملصقات الفراغيَّة، والنثيث التنقيطي على الأسطر الشعريَّة، لإبراز دلالة السواد، وهيمنته بمداده البصريّ على المقطع، مضاعفاً شعريته، وهذا يدلنا: "أنَّ مسافة البياض تفسح قراءةً متأنيَّة للمتلقي"[4]، وهذه القراءة هي التي "تضفي مسحة إيقاعيَّة على مستوى حاسَّة البصر؛ وهي ما لم تكن القصيدة العموديَّة الأم تسمح به في تشكيلها المكاني الثابت والجاهز"[5].

وقد تتخذ البستاني النثيث التنقيطي في إبراز الدلالة؛ وتجسيد المعنى، بإدراك بصريّ يتقلص حيناً، ويتمدَّد حيناً آخر، لتوليد استعارة بصريَّة [مونتاج بصري] يزيد فاعليَّة المعنى قدرة وتمثيلاً للحدث أو الرؤية المجسدة؛ وذلك: "حين يلجأ الشاعر إلى انتهاك البياض بنقاط يُقَطِّرها الوعي الشعريّ، لجعلها بنى

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 43.
(2) عبد الله، ستار، 2011- إشكاليَّة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 144.
(3) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 216.
(4) الشيباني، محمد حمزة، 2011- البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 357.
(5) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 218.

دالَّةً على مسكوت عنه، يُقْحِمُ من خلالها المتلقي في جدليَّة اختزال المعنى، والتعويض عن تقنيات الإنشاد، في امتداد البصر بدلاً من امتداد الصوت"[1].

وقد اتخذت البستاني في قصيدتها الموسومة بـ [في حديقة العراق] التنيث التنقيطي بين الجمل مَحَفِّزاً بصريًّا، لإدراك أبعادها الشعريَّة بكثافة شعوريَّة وإحساس جريح، كما في قولها:

"سيِّدتي.. خذيني للينابيعِ القصيَّةِ

لن أغادرَ،

موحشٌ قمرُ البراري

نرجسٌ عتبي

بأعماقِ الرصاصِ تلوبُ أغنيتي:

عراقٌ،

عراقُ،

ليس سوى عراقُ،

ثكلٌ دمٌ، دِمَنٌ، ودَمْعٌ

والعراقُ من الشقائقِ للنخيلِ

قصيدةٌ جذلى

وانهمارٌ متيَّمةٌ وفقدُ

والتاجُ تاجُكَ..

فافتحِ الأبوابَ للحلمِ الجميل"[2].

بدايةً، نؤكِّد أنَّ البستاني شأنها شأن شعراء الحداثة قد تدخل التنيث التنقيطي بين الأسطر الشعريَّة بتفصيلات دقيقة تسهم في إبراز الدلالات وتعزيزها فنيًّا لتدلّ على الجملة الفعليّة وارتسامها شعوريًّا بفراغات بيضاويَّة تزيد حيِّز الحراك الدلاليّ في إطار فنيّ بصري دقيق؛ وهذا دليل: "أنَّ الشاعر التقليديّ كان في مأمن لأنَّه يعرف حدود المكان لنصّه الشعريّ داخل إطار مقفل وبشكل مرصود، أمَّا الشاعر المعاصر، فالمكان وبياض الصفحة جزءٌ من قصيدته الآن، وجزء من البناء الشعريّ، والقلق الداخلي ينعكس على تحريره لنصّه الشعريّ، وعلى طريقة ترتيب كلماته، وطريقة قراءتها بعد أن صارت

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011- البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 358.

(2) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 98- 99.

القصيدة جسماً طباعيًّا وحيِّزاً مكانيًّا، يتفاعل مع التقنيات الجديدة قدر تفاعله مع الأحاسيس والمشاعر"[1].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد النثيث التنقيطي محفِّزاً بصريًّا في تحفيز رؤيتها وتناميها بصريًّا؛ حيث أتت به بعد لفظة [سيِّدتي]؛ للدلالة على ندائها المستمر، وتملّي هذا النداء.. ليمتد صداه ودفقه إلى جميع الموجودات من حولها؛ فأفردت العبارة [لن أغادر] بسطرٍ شعريّ ممدود بفراغ [مساحة من البياض]؛ لتؤكّد إصرارها على الصمود، والغناء للعراق الحبيب، الذي يشكّل عشقها وحلمها الجميل ودفقة الحياة. وعلى هذا الأساس: "تبتعد القصيدة الحديثة عن مظَانِّ القارئ وتوقعاته فيحتاج المتلقي إلى مضاعفة جهده في استكناه دلالات البياض والسواد على الصفحة الشريَّة. وبعبارة أخرى فإنَّ مساحة البياض في الصفحة تعبِّر عن المعنى وكثافته، ذلك أنَّ المعنى حين يكون قويًّا وكثيفاً تصعب الإحاطة به والتعبير عنه، فلا يتمكن الشاعر من الكلام، ومن هنا، يُعَبِّر البياض عن كثافة المعنى، كما يحدث حين تجتمع الألوان جميعاً، فتصبح بياضاً"[2].

وقد تتلاعب البستاني في النثيث التنقيطي المتمفصل بين الكلمات بتوزيعها بصريًّا من جهة؛ والتلاعب بالحروف والكلمات وأنساقها من جهة ثانية، كما في قولها:

"عناقيدُ وردٍ تغادِرُ أحداقَنا
وسقوفُ المنى تتكسَّرُ
تذوي شواطئُها
الجَزْرُ عرَّى مرافئها
غادر السمكَ الميتَ منكفئًا في جوانبها.
وخيامُ القبائلِ بعثرها آخرُ الموجِ..
ثم مضى..
فلماذا..
هجرَ المدُّ بحرَ غوايتنا
وانكفأنا على الجرحِ مغتربينَ عطاشَى..
لماذا..
لماذا..!"[3].

---

(1) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليَّة في الشعر العربي، ص 295.
(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 218.
(3) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 83.

من المؤكّد بداية: أنَّ البستاني تعمد إلى هندسة الفضاء المكاني للنصّ من خلال طريقة توزيع الكلمات، ومساحة البياض والسواد المتخللة فيما بينها؛ لتحقيق أعلى درجات القوة في التعبير؛ والمضاعفة المثلى لخلق الاستجابة والتأثير، وهي تملك مقدرتها الفنية العالية على رسم الملصق الفراغي بشكل يخدم رؤية القصيدة؛ ولذلك: "قد يمتدُّ التنقيط مع سياق التركيب في تشخيص المعنى، وإبانة التعالق الاحتمالي للدوال في تشكيل مدلولاتها، فهو علاقة طباعيّة"[1] تخدم مسارات الرؤية، خاصّة عندما تُفعِّل القارئ وتجعله يملي هذه الفراغات بإدراكه الحسي ووعيه الذهني لما تتضمنه هذه المساحات من زوايا رؤية تشد المتلقي وتستدرجه إلى عالم النصّ الخبيء؛ ومن أجل ذلك "قد يتعمد الشاعر الحديث في تشكيل نصّه الشعريّ استراق اهتمام المتلقي وجذب بصره إلى طريقة الكتابة الشعريّة، وجعله يشارك في إنتاج دلالات النصّ وإيحاءاته المتساوقة مع المسار الإيقاعي المتناغم مع تلك الدلالات. وهذا يفرض على القارئ متابعة حيثيّة لتشكيل القصيدة على الصفحات الشعريّة، بهدف معرفة دقائقها الجماليّة، والتوصل إلى الإيقاع الذي يتجَلّى في الانسجام التام بين التجربة الوجدانيّة والتشكيل المكاني لتلك التجربة"[2].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد توزيع الكلمات على الصفحة الشعريّة بشكل فراغي، لترسم بالكلمات وتوزيع إيقاعاتها النفسيّة الداخليّة، وهنا؛ يتساوق النثيث التنقيطي مع الفضاءات البصريّة لتوزيع الكلمات من اليسار إلى اليمين، وبتوسيط أحياناً، وامتداد بصريّ متشعّب باتجاه مركز الصفحة في بعض الأحيان، ولعلَّ أبرز ما يميِّز هذا التنقيط أنّه جاء متساوقاً مع التوزيع البنائي للكلمات على الصفحة الشعريّة، حيث وضعت الشاعرة فراغ النقطتين بعد الفعل [مضى..] دلالة على أنَّ المضيّ دائم لا استرجاع له، والتساؤل [لماذا..؟!] مفتوح لا نهاية له. والحسرة التي تعتصرها ممتدة من زمن أبديّ مستغرق إلى ما لا نهاية. وبذلك، "تجعل الشاعر من إيقاع الفراغات وتساوقها مع البعد المكاني لشكل الكلمات على بياض الصفحة الشعريّة، مولداً فنيًّا في استقطاب المتلقي، لتتبع وقع هذه الكلمات ومنعرجاتها النفسيّة؛ مما يجعل لكلِّ كلمة مجالها المكاني الذي يظهرها – بوضوح- ليصبح البياض المساعد الأول تمثّل اللحظات الوجدانيّة والتفاعل معها"[3]. وتبعاً لذلك؛ "فإنَّ الشاعر حين يستجدي اللغة ليعبِّر عن حالته النفسيّة الملحة التي يريد تصويرها شعريًّا يعمد إلى الصمت بوصفه جزءاً من الكلام بعد أنْ عجزت اللغة عن إيجاد لغة مطابقة لعمق الشعور تهدف إلى رسم صورة متكاملة للموقف الوجداني الذي يعيشه الشاعر"[4].

---

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011- البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 360.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 223.

(3) المرجع نفسه، ص 224.

(4) المرجع نفسه، ص 224.

وقد تعمد البستاني إلى تشكيل البياض في تظليل مقاطعها، بإيحاءات نابعة من إحساساتها الداخليَّة، لإسباغ صفة [التوازي البصريّ] أو [الهندسة البصريَّة] على جملها الشعريَّة، لتحقق متعتها وقوة جاذبيتها، كما في المقطع التالي:

"دبَّاباتُ الحقدِ تدورْ...

مُنْكَفِئٌ مثلَ حصانٍ مهجورْ...

جُرْحي...

تلفحُهُ الشمسُ العربيَّةُ

ينخرُهُ الدودْ...

بيكاسو يرسمُ جرنيكا أخرى...

يرسمُ بغدادَ طريحةَ أقدامِ الغوغاءْ

والحريَّةَ عودْ...

يعزفهُ القزمُ الموؤدْ..

ألواحُ متاحفِ بغدادَ بكفِّ الريحْ...

والثورُ الآشوريّ الباسمُ مرتعبٌ

غادرَ مرتبكاً

وبكى... ..

في أركانِ المُتحَفِ والمنعطفاتْ

كانتْ قيثاراتْ

سومرَ تعزفُ لحنَ الحزنْ.."[1].

لابُدَّ من الإشارة بداية إلى أنَّ البستاني تقوم بهندسة قصائدها هندسة بصريَّة محكمة من خلال توزيع مساحة البياض والسواد، باعتماد أسلوب الملصقات (الكولاج) – على حدّ تعبير ثائر العذاري– إذ "إنَّ القارئ كثيراً ما يلاحظ عبارات، أو كلمات، أو ربما علامات ترقيم تبدو كأنّها قد لصقت في جسد القصيدة؛ إنها تشبه لوحة معلقة على جدار، فهي ليست جزءاً من ذلك الجدار، لكنَّها مع ذلك غيَّرتْ ملامحه، وأضافت إليه معاني جديدة"[2]؛ وهي في قصائد البستاني قد حققت جاذبيتها الفنيَّة، باستقطاب القارئ إلى مساحتها الفراغيَّة المتساوية أو المتناظرة، لتفعيلها بصريًّا، وبناء على هذا، "ينبغي على الشاعر

---

(1) البستاني، بشرى، 2010– أندلسيات لجروح العراق، ص 25- 26.

(2) العذاري، ثائر، 2011– في تقنيات التشكيل الشعريّ واللغة الشعريَّة؛ ص 25- 26.

تطوير تقنياته الخاصَّة للتعامل مع اللغة على أنها مادة للتشكيل لا أداة للتوصيل المعرفي أو كما كان دونالد ستاتر يؤكِّد بأنَّ لغة الشعر فضلاً عن كونها أداة للتوصيل تصبح غاية في ذاتها"[1].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد اللصوقات الفراغيَّة [المتوازية]؛ دلالة على الاستمرار والديمومة والتتابع الشعوريّ والتدفق في تفعيل المعنى، إذ قامت بوضع ثلاث نقط متتابعة متساوية في مدِّها البصريّ في نهاية الأسطر الشعريَّة، كفواصل بصريَّة تشكِّل نقاطع علاَّم مهمة توجِّه القارئ إلى النهايات المفتوحة التي تركتها، ليقوم بملئها، بهندسة بصريَّة، متساوية الأبعاد، مكثفة المشاعر والأحاسيس، وكأنَّ الشاعرة أرادت أن تصوِّر بالنثيث التنقيطي تتابع زحف دبابات الحقد والأحزان والجراح والآلام على الأرض العراقيَّة، مخلِّفة الدمار ولحن الدموع والأحزان؛ لتتحرك عدسة العين بتتابع بصريّ متدفق صوب ما تثيره هذه الفراغات من مدّ تأملي استغراقي؛ وانفتاح في سيرورة المعنى، لتلقي الضوء على الخلفية الشعوريَّة الكامنة ورائها؛ بحراك بصريّ متتابع لا يكلّ ولا يملّ، نظراً إلى العلامات المفتوحة التي تتركها للقارئ، وهكذا؛ "فإنَّ الغوص في الأعماق الشاعرة يحتاج إلى لغة فائقة يمكنها التغلغل في صميم الوجدان. ولكن هيهات للغة أنْ تتمكَّن من التوغُّل في الأعماق، لتصل إلى لغة مطابقة لعمق الشعور؛ ومن هنا يشترك الصمت باعتباره جزءاً من الكلام في التعبير عن الموقف الشعريّ الذي يتمّ تصويره. وعلى هذا، فإنَّ إيقاع اللغة يتجلَّى من خلال رصد التحركات الباطنيَّة في النصّ الشعريّ والولوج إلى أعماقه لتحسس نبضه في الظاهر والباطن والإرهاف لإيحاءاته في البياض/ الصمت، والسواد/ الكتابة، في محاولة لاستشفاف المعين البكر للشعور الإنساني الذي يمثله الإيقاع حين يَتَمكَّن من تحقيق التكافؤ الداخلي مع صميم الموقف الوجداني الذي يصوِّره النصّ الشعريّ المبدع"[2].

وقد تجعل البستاني من مساحة [البياض/ السواد] نقطة تحول دلالات القصيدة، إذ تعمد إلى تحريك الكلمة في فضاء الصفحة الشعريَّة، لتحقيق درجتها الإيحائيَّة بفضائها البصريّ الممتد؛ ورسم منحنياتها [عموديًّا/ وأفقيًّا]، بتوزيع فراغي يحقق التكافؤ البصري بين الأسطر الشعريَّة، لتشكيل منتوجها الدلاليّ كما في قولها:

"فَنَمْ يا حبيبي...
ضفائرُ حبِّي عليك..
وزنبقُ قلبي..
وسربُ يمام...

(1) المرجع نفسه، ص 25.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 225.

....

على هذهِ الأرض ما يستحقُّ الحياةْ...

عنادكَ...

هذا الجلالُ،

الكمالُ البهيُّ العصيُّ،

هنيئاً،

تحوَّلت ضوءاً أو عطراً

وتعويذةً..

وانفلتَّ من الأسرِ... آه"[1].

بداية، نشير إلى أنّ البستاني قد تعتمد التنيث التنقيطي في تحفيز القصيدة، أو تعميق فاعليَّة المشهد الشعريّ حين يتاخم مدّ الكلمات وتوزيعها بصريًّا على فضاء الصفحة الشعريَّة كثافة التنيث التنقيطي بين العبارات الذي يمنحها إيقاعيًّا بصريًّا مموسقاً بتعرجات الإحساس ومنحنيات الشعور، ومن هنا "أصبح رسم الكلمات بشكل أفقي أو رأسي أو مائل مقصوداً لخدمة المعنى، ولتحديد مساحات صوتيَّة تساعد على كيفيَّة القراءة؛ وتبعاً لذلك ظهرت علاقات الترقيم بقوة؛ وأصبحت جزءاً من المعنى وجزءاً من التشكيل"[2]؛ وبذلك، اتخذت وقعها الجماليّ الفعلي من امتدادها البصريّ؛ وتوزيعها بأبعاد مكانيَّة أو زمانيَّة متفاوتة؛ تبعاً لمنعرجات الذات وتمثيلها الطباعي على بياض الصفحة الشعريَّة.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ البستاني تستغل الفضاء البصريّ للصفحة الشعريَّة بشكل تام بتوزيع الكلمات على فضاءات بصريَّة متباعدة، بزاوية بصريَّة متشعبة ممدودة بفراغات تحيط بها من كل جانب؛ لإبراز وقع الكلمات ورد فعلها الإبداعي؛ حيث اتبعت الشاعرة النهايات السطريَّة بثلاث نقطٍ متتابعة؛ لتترك المجال الدلاليّ للأسطر مفتوحاً؛ وممتداً كامتداد مشاعرها العاطفيَّة المتدفقة حبًّا وتقديراً وسموقاً ورحيًّا شفيفاً؛ وذلك لترسيم الصور بصريًّا ومدًّا تأمليًّا مهندساً بفراغات منظمة؛ تثير المتلقي، وتحرِّك مشاعره، وبذلك تمَّ تفعيل الأسطر الشعريَّة بالتكافؤ البصريّ عبر التنيث التنقيطي المتواتر القائم في نهاية الأسطر الشعريَّة؛ لتحقيق مردوها الفنيّ؛ وعلى هذا الأساس: "تم تحقيق الانسجام والتوازن من خلال تناوب الحركة/ سواد الكتابة، والسكون/ بياض الصمت ضمن تشكيل مكاني يسهم في إثراء مسار الإيقاع في النصّ الشعريّ"[3]. وهذا دليل أنّ القصيدة الحداثيَّة تعتمد عامل الإبصار في تقديم

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 50- 51.

(2) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليَّة في الشعر العربي، ص 335.

(3) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 225.

التجربة الشعريّة [بمساحات بصريّة مفتوحة]؛ وهو سبيل تميُّزها عن القصائد القديمة التي اعتمدت فلسفة البناء والعقلانيّة لا التفتيت واللاّوعي"[1].

وما ينبغي التأكيد عليه في النهاية: "أنّ التوزيع التقني لتشكيلات البياض والسواد في النصّ الشعريّ الحديث ليس محض مصادفة، وإنما نحن أمام تشكيل هندسي يشترك كل من المبدع والمتلقي في تأسيس جماليّاته، فالمبدع يضع حدود البنى الجزئيّة للنصّ من خلال التوزيعات السطريّة، والمؤول [المتلقي] يُؤوّل دلالات تلك التوزيعات التي يتجاوز فيها المتلقي سواد الكتابة إلى بياض الصمت، وفيض المعنى، على اعتبار أنّ الصمت كلام من نوع آخر يُترَك للقارئ (المتلقي) أنْ يُتم تشكيله"[2].

5- التشكيل البصريّ وعلامات الترقيم:

إنّ لعلامات الترقيم دوراً مهماً في تتميم المعنى الشعريّ، وإضافة مُحَفِّزات بصريّة قرائيّة لتلقي القول الشعريّ على جرعات، متطقعة، تجعله في وضع التحلي التام، والإدارك العياني والذهني الدقيق؛ إذ "تحتجز علامات الترقيم دوراً بارزاً في الشعر المعاصر، وأصبح استخدامها مُتَمِّمًا للمعنى، والشكل الشعري"[3]. ومن أجل ذلك: "أصبح ضروريًا على أيٍّ متلقٍّ للنصّ الشعريّ الحديث أنْ ينظر في أمر الكتابة، وطريقة رصِّ المفردات وتشكيل الكلام على الصفحات الشعريّة. وذلك بعد أن اعتمد الشاعر العربيّ الحديث على كثير من الخصائص الكتابيّة في إنتاج النصّ الشعريّ الحديث، وهذا ما لم يكن معروفاً لدى الشاعر القديم الذي لم يهتم بالخصائص الشفاهيّة، فكانَ يُعْنَى بالفصل والوصل، والتقديم والتأخير، والحذف والتكرار لإحداث الأثر الصوتيّ من خلال الإلقاء الشعريّ. ومع ظهور شعر التفعيلة وتراجع دور الإنشاد والسماع فيه صارت الحاجة ماسّة إلى التعويل على الخصائص الكتابيّة المتمثلة في تحديد نقاط الوقف والحركة في الجمل الشعريّة"[4].

وتأسيساً على هذا، يمكن أنْ نعُدّ علامات الترقيم "دوّال بصريّة تتفاعل مع الدوال اللغويّة في إتمام المعنى، وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعريّ مثل الوقف، والنبر، والتنغيم والإيقاع، والمدى، وسرعة الدفق، والمفصل، فضلاً عن الوصل والفصل. لكنّ الترقيم لا يشمل هاتيك المسائل في ذاتها، بل من جهة تسجيلها بصريًا في غصون السلسلة المكتوبة قصد المساعدة على إتقان

---

(1) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليّة في الشعر العربي، ص 327.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 226.

(3) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليّة في الشعر العربي، ص 303.

(4) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 203.

القراءة الجهريَّة، وصون المعنى من الالتباس، وتمكين الكلام من الاحتفاظ على شحنته العاطفيَّة، وطاقات التعبير والتبليغ الكامنة فيه"[1].

ولأجل ذلك، لفتت علامات الترقيم انتباه الباحثين والشعراء إلى دورها المؤثر في عمليَّة التبليغ الشعريّ المؤثر؛ ليتملاَّها بصريًّا، كفواصل بصريَّة إيقاعيَّة تتحكم في مسار الجملة؛ في وقفها وتتابعها؛ وانهمارها الدلاليّ؛ وهي: "تقوم مقام نبرات الصوت التي تُفَسِّر الأسلوب التعبيري الذي يحاول الشاعر إيصاله، ويحاول القارئ رصده، ومن هنا، فإنَّ جملة الاستفهام تختلف في نبرتها عن جملة التعجب، والفاصلة تختلف في دلالتها عن الفاصلة المنقوطة، والنقطة الواحدة تختلف في إشارتها عن النقطتين؛ أو النقاط المتعدِّدة، ويمكن القول: إنَّ معظم القصائد الشعريَّة الحديثة تتضمن علامات الترقيم بكثرة حتى إنَّه قلَّما تخلو قصيدة حديثة من علامات الترقيم"[2].

ومن هذا المنطلق، تفنن الشعراء المعاصرون في توظيف علامات الترقيم، نظراً إلى ما تملكه من آفاق تعبيريَّة، تستثير القارئ إلى تملي البنية الخطيَّة بأبعادها ومحفزاتها الشعوريَّة؛ وتبعاً لذلك "يستمدُّ الشعر العربي الحديث تقنياته الإبداعيَّة من انحرافاته الأسلوبيَّة التي طالت معايير البنى الموسيقية، واللغويَّة، وصولاً إلى الشكل البصريّ للنصّ، كما أنَّ طبيعة الشعري العربي الحديث تنشد الإفلات من القيود المؤسسيَّة المرعبة مما يعني أنَّه لا يرغب في تحمل المزيد من القيود والمعايير مثل علامات الترقيم، لكنَّ الشعر العربيّ الحديث استدرج علامات الترقيم لخدمة منحاه الإبداعي التجاوزي وعاملها معاملة الدوَّال اللغويَّة، وذلك بشحنها بدلالات ووظائف جديدة تحيد عن المألوف من دلالاتها ووظائفها"[3].

ومن هنا؛ "تتجاوز علامات الترقيم المعنى الأولي الذي تحمله، فتتعدد دلالاتها بتعدد السياقات التي ترد فيها"[4].

وقد وظَّفت بشرى البستاني علامات الترقيم بفنيَّة نابعة من قدرتها على هندسة القصيدة؛ وتفعيل إيقاعاتها اللغويَّة وغير اللغويَّة، لتحمل مخزونها الدلاليّ، ومنتوجها الإيحائي؛ ففي قصيدة [تفَّاحة] للبستاني، تنبني إيقاعاتها على ما تثيره علامات الترقيم ومساحة البياض والسواد من ظلال إيحائيَّة تلقيها على بنيتها، لتمنح القارئ فرصة إكمالها وتتميم معناها، من خلال ما تثيره هذه الفواصل من إيقاعات ومداليل نفسيَّة عميقة، كما في قولها:

---

(1) انظر: العوني، عبد الستار- مقاربة تاريخيَّة لعلامات الترقيم، ص 292. والصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 200.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 203- 204.

(3) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 201.

(4) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 204.

كانت تفّاحةُ روحي
تتفتّحُ عن وهجٍ مُرٍّ
فتبعتُ التفّاحةَ،
أغرتني بالصحراءِ،
فتهتُ زماناً،
ثمَّ أويتُ لأوّلِ واحةْ،
كانَ السعفُ يُظلّلُ روحي،
بسيوفٍ من نارٍ
والصبّارُ يُسوّرُ خطوي،
الريحُ تمجُّ لهيباً،
والأمواجُ تمدُّ ذراعاً..
تكتبُ،
تمحو..،
جاء نبيٌّ،
أبصرَ..
أغضى،
كابدَ..
لكن لم يُسلم هذي المرةَ،
للصحراءِ،
ذراعَهُ"[1].

بدايةً، نشير إلى أنَّ علامات الترقيم لا تغيب عن قصائد البستاني، فهي تُشكّل جزءاً ن شعريتها، لأنَّ وظيفتها تتعدّى الشكل البصريّ إلى المغزى الدلاليّ، والجدير بالذكر أنَّ النقاط الأفقيّة هي أكثر علامات الترقيم استخداماً عند الشعراء المعاصرين، وهي تشير إلى رغبة التركيز والبعد عن التقرير والتسجيلية بالإضافة إلى استغلالها في اللعبة الزمنية، ولإشراك القارئ مع الشاعر في تكوين النصّ

(1) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حواء، ص 89- 90.

الشعري"[1]. ذلك، يتجاوز علامات الترقيم التشكيل البصريّ لتدخل في التركيب البنائيّ والدلاليّ للقصيدة؛ وتتجاوز دورها كفواصل بصريَّة (أيقونيَّة) لتدخل في صلب الدلالة، وتنتجها.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ علامات الترقيم تتجاوز مهمتها بوصفها فواصل بصريَّة، لتؤدي دورها في بلورة الدلالات وتحريكها، إذ اعتمدت الفواصل بين الجمل، لتدل على الوقف؛ ومن ثمَّ الاستئناف بجملة أخرى؛ وهكذا دواليلك، لتجعل الجمل جميعها في وضع التملي البصريّ الدقيق جملة إثر أخرى، في بث الحركة السرديَّة التي تجري مجرَى قصصيًّا شائعاً؛ وكأنَّ كل صورة، أو ترسيمة سرديَّة وصفيَّة تتهيأ للتي تليها، لتشكل البنية القصصية أو الحبكة السرديَّة التي تحيكها الشاعرة في بنيتها الشكليَّة النصيَّة الأخيرة؛ وقد لجأت إلى التنقيط أحياناً، والفواصل الكتابيَّة أحياناً أخرى؛ لاستدراج القارئ إلى الوقف والتتابع؛ لتمثيل إحساسها بدقة، وبمنظار وصفي ترسيمي دقيق للمشهد الشعريّ؛ وهذا يدلنا: "أنَّ العمل الأدبي لم يَعُدْ يتكوَّن من وحدات متتالية خطيًّا؛ بل يتكوَّن من مجموعة كتل متوازية من الوحدات، تقع في مستوى واحد، وليس هناك ترتيب معيَّن، أو مفترض لتراتبها؛ وهذا من ثم تجعل مسار المتلقي عبر العمل لا يمكن التنبؤ به، ويترتب على ذلك فتح خيارات عديدة لاستجابات المتلقي، وتعقيد شديد في بناء الدلالة الكليَّة"[2].

وقد تأتي علامات الترقيم، بوصفها الإيقاع المُنَظِّم للدلالات، والباعث على حركتها المحتدمة أو المصطرعة، كما في قولها:

كُلَّما انهمرتِ الصواريخُ
تذكَّرتُ وداعةَ جدتي..
كُلَّما نزفَ الجرحُ،
اتكأت عليه السكينْ..
كُلَّما استيقظَ نبعُ الحريَّة،
أوقفتهُ السلطةُ عن العملْ..

* * *

لماذا تتحاورُ الصواريخُ
ويصمتُ الحبّ..!
لماذا تعربدُ الريحُ

(1) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليَّة في الشعر العربي، ص 306.

(2) العذاري، ثائر، 2011- في تقنيات التشكيل الشعريّ واللغة الشعريَّة؛ ص 78.

وَيَنْكَفِئُ النسيم

لماذا أفتحُ البابَ فتدخل القطيعةْ..!"[1].

بدايةً، نشير إلى أنّ علامات الترقيم – في قصائد البستاني- تنبع من ضرورة فنيّة تقتضيها التجربة في بعدها النفسي والبنائي (الهندسي)، لإيصال مقصودها إلى القارئ، ببلاغة التَمَلّي والتجسيد العياني الدقيق؛ ولا نبالغ إذا قلنا: "لقد أصبح التلقي البصريّ للقصيدة ضرورة تفرض بعض المعطيات الدلاليّة الواجبة الوجود لتنظيم القراءة، ولزيادة التأثير بسياقات غير لغويّة تحدّد طريقة القراءة والتذوُّق، مع ملاحظة أنّ المبالغة في تكثيف علامات الترقيم سيفقد القصيدة العربيّة بعضاً من غنائيتها"[2]. إذا تمّ الإكثار منها بشكل غير منظم، لدواعٍ بصريّة ليس إلاّ، مما سيفقدها الكثير من قيمتها الفنيّة ووظيفتها البنائيّة الموسقة لسيرورة الدلالات، وترسيمها البصريّ على بياض الصفحة الشعريّة. وهذا يؤكّد لنا: "أنّ حضور علامات الترقيم أو غيابها ضرورة فنيّة ينبغي على أيّ قارئ أنْ ينتبه إليها على اعتبار أنّ التشكيل هو من صميم النصّ الشعريّ وليس شكلاً وحسب"[3].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ علاماتُ الترقيم تقوم بدور محوريّ في تركيز الدلالة وتفعيلها، إذْ قامت الشاعرة بوضع نقطتين بعد عبارة [وداعة جدتي]، لتدلّ على تقديسها المطلق لهذه الوداعة واستمرار تدفقها ووقعها إلى ما لا نهاية؛ ثم وضعت فاصلة بعد عبارة [كُلّما نزفَ الجرح،] لتُظْهِر الجملة دلاليًا وبصريًا في مقابل الجملة التي تليها: [اتكأتْ عليه السكين]، لتخلق مفارقة دلاليّة/ بصريّة بين دالّ [الجرح] ودالّ [السكين]؛ منجهة، وبين [الفاصلة] و[النقطة] التي تمثل حالتيّ [الوقف/ والامتداد] من جهة ثانية؛ أي لتخلق مفارقة بصريّة ودلاليّة في آن؛ ثم اتبعتها بمفارقة أخرى، أشدّ أثراً ووقعاً نفسيًا صادماً من خلال قولها: [كُلّما استيقظ نبعُ الحريّة،/ أوقفته السلطة عن العمل]، لتعميق حدّة المفارقة، وأثرها بصريًا ودلاليًا في عين المتلقي؛ وهذا ما ينطبق تماماً على المقطع الثاني؛ ومن هذا المنطلق، تشترك علامات الترقيم في بناء النصّ اشتراكاً فعّالاً لا يقلُّ أهميّة عن الدور الذي يقوم به الحرفُ مع الكلمة أو الكلمات في تجاورها، أو أي عامل آخر من عوامل بناء الهيكل البصريّ للقصيدة... فهي تأتي مساندة للسياق الشكلي الذي تتبناه القصيدة"[4].

وقد تتجاوز علامات الترقيم – في قصائد البستاني- دورها الشكلي، لتدخل في صميم الدلالة؛ وحراكها النفسيّ؛ لتكون ركيزة لإيقاعاتها الداخليّة بتحديدها لعلامات الحركة والوقف في الجمل

(1) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حواء، ص 96- 97.

(2) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليّة في الشعر العربي، ص 309.

(3) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 207.

(4) الدوخي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربية المعاصرة، ص 102.

الشعريَّة؛ "ولعلَّ تحديد علامات الترقيم لنقاط الحركة والوقف في الجمل الشعريّة يساعد في فهم الجملة من خلال نطقها بالطريقة التي يريدها الشاعر، وهذا يسهم في تحديد المسار الإيقاعيّ، وخاصّة حين يقف المرء أمام قصائد وجدانيَّة مغرقة في الذاتيَّة، فيحاول القارئ بمساعدة علامات الترقيم التعانق مع أعماق الشاعر، والتغلغل في صميم الموقف الوجداني، علَّه يقرأ النصّ الشعريّ بروح الشاعر، وهنا ترتسم أمامنا أعظم أسرار الإيقاع حين تندغم روح الشاعر بروح المتلقي"(1). وبذلك تتحقق شعريَّته علامات الترقيم بدروها الدلاليّ والإيقاع الذي تثيره في القصيدة؛ وهذا ما نلحظه في قولها:

"على الأرضِ ما يستحقُّ البكاءْ..
غيابُكَ...
بحرٌ يؤجِّجُ نيرانَهُ للرحيلِ،
وتيجانٌ تلعنُ أصحابَها..
زمنٌ يرتديه الطغاةُ..
ونهرُ الحياةِ بريءٌ
بريءْ...

*

على الأرضِ ما يستحقُّ البكاءْ..
غيابُكَ... ..
بغدادُ مزروعةٌ بالدماءْ...
وقدسٌ تمدُّ إليكَ سواعدها..
مطراً من حنينٍ وبوحٍ
وبيَّارةٌ أحرقتها الرياحُ بأُغنيةٍ
كنتَ فيها شهيداً..
غزالَ المنافي..
لماذا ذهبتَ بعيداً
لماذا.....؟"(2).

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 210.
(2) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 46- 47.

لابُدَّ من الإشارة بدايةً إلى أنَّ علامات الترقيم – في قصائد البستاني- تؤدي دوراً بارزاً في تفعيل الهيئة البصريَّة للقصيدة، بتوجيه الأنساق السطريَّة والتحكم في مسارها، وتمكين دلالاتها من التمظهر والبروز؛ خاصَّةً عندما: "تسهم علامات الترقيم في تحديد أسلوب النطق المتساوق مع إحساس الشاعر من خلال تبيُّن مواطن الوقف والحركة"[1] التي تستبعها الجمل في حراكها النصّيّ؛ وتبعاً لذلك "تصبح علامات الترقيم وفراغ الصفحة جزءاً مهماً من إيقاعها، عبر التشاكل الصوتي وعبر الانسجام الشكلي للنصّ كلّه... ومن هنا يمكن أن نتصوَّر ترسيم الكلمات، وكأنها جزءٌ من الإيقاع النصّيّ، لاسيَّما إذا أحسن الشاعر استثمار فراغ الصفحة استثماراً صوتيًّا ومعنويًّا"[2]. وأتت علامات الترقيم لتقود حركتها وتظهر من خلالها الترسيم السطريّ لأنساقها اللغويَّة محققة متعة قرائيَّة ولذة مشهديَّة في آن واحد.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعري- نلحظ أنَّ علامات الترقيم تسيطر على المقطعين السابقين، وتبرز فاعليَّة الموقف الشعوريّ بترسيم [بصري/ دلاليّ] عميق؛ خاصَّة إذا أدركنا أنَّ هذه القصيدة قيلت في رثاء الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش، إثر رحيله، مما دفعها إلى توظيف علامات الترقيم بكل معطياتها وملحقاتها البصريَّة من فواصل، ونقط، وعلامات استفهام، وتعجب، وغيرها، بكثافة عالية، انعكاساً بصريًّا عمَّا يعتصرها من مشاعر محتدمة؛ فأتبعت الجمل بفراغات تدلُّ على وقعها النفسي، وإحساسها المتوتر المأزوم، لتؤدي دورها في إبراز الدلالة وتظهيرها، فهي لا تقل في أداء دورها ومهمتها عن دور الحرف بالكلمة؛ إذ أقدمت على وضع نقطتين، أو ثلاث نقاط متتابعة في نهاية الأسطر الشعريَّة؛ لتدلُّ على الاستطالة الشعوريَّة والحالة الدلاليَّة التي ولدتها بين الجمل من دلالات، وإيحاءات متتابعة؛ ولعلَّ إبراز الفراغات والنقط بعد الكلمات التالية [(البكاء..)، و)غيابُك...)، و(أصحابها..) و(الطغاةُ..) و(بريء...)] دليل الاستطالة الشعوريَّة والإحساس بالوحشة والفراغ إثر رحيله؛ فلا يقدر أحد أن يسد الموقع الذي شغله الشاعر الكبير محمود درويش بعد وفاته؛ وهنا جاءت علامة الاستفهام متبوعة بالتثيث التنقيطي: "لماذا ذهبتَ بعيداً/ لماذا.....؟" لتدل على عمق الحسرة وفداحة الأسى وتوتر الشعور على رحيله المفاجيء؛ فلم يعد لصدى النداء والحسرة نهاية فأتبعت الاستفهام بمدٍّ تنقيطيّ؛ يوحي بهذه الاستطالة والحسرة الدائمة التي لا تنتهي ومازالت مستمرة إلى ما لا نهاية؛ وهكذا، "تدخل علامات في الترقيم في بنية النصّ لتغلغل: "ضمن علاقات نحويَّة وصوتيَّة ودلاليَّة، وتتفرّع عنها قيم جماليَّة وفنيَّة مرتبطة بالنشاط النفسي لدى الشاعر"[3]؛ وهذا يدلنا كذلك إلى "أنَّ علامات الترقيم بأشكالها المتنوِّعة وسيلة بلاغيَّة تجذب انتباه القارئ الذي يُصادف بصريًّا علامات تمسك بيده ليستقبل النصّ استقبالاً

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 211.

(2) التلاوي، محمد نجيب، 1996- القصيدة التشكيليَّة في الشعر العربي، ص 326.

(3) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغويّ في الشعر العربي الحديث، ص 213.

خاصًّا؛ فيمارس فاعليته في استكناه جماليَّة توظيف علامات الترقيم في تحقيق شاعريَّة النصّ من خلال المقدرة على تلقيه تلقيًّا صحيحاً يمكنه أنْ يفكّ رموز الإيقاع الخفيّ الذي يستأثر بأرواحنا[1].

ما يمكن تأكيده أخيراً:

أنَّ علامات الترقيم – في قصائد البستاني- تؤدي دوراً أساسيًّا في إنتاج الدلالة من جهة؛ وتوجيه عين القارئ إلى البنية السطريَّة لتمليها بصريًّا من جهة ثانية، بوصفها أيقونات بصريَّة، تشكّل نقاط علاّم تستهدي إليها القارئ وتستدرجه إلى حقلها الدلاليّ؛ لدرجة أنها تزيد من فاعليَّة تلقي القصيدة؛ بمنتوج جماليّ؛ وإيقاع دلاليّ يتلاحمان معاً في خلق لذتها القرائيَّة ومقامرتها الكشفية، وكأنّها جزءٌ لا يتجزأ من تشكيلها الإيقاعي ونبضها الجماليّ.

المسار الثاني: التشكيل البصريّ والسينما:

سبق وأن تحدَّثنا عن هذا الجانب – بإيجاز- في أثناء حديثنا عن التراسل مع فن 'السينما'، لكننا لم نخض غمار هذه التقنيّة بكل تفاصيلها ومعطياتها وخصوصيتها الفنيَّة التي تفجّرها في بنية القصيدة عند البستاني، لهذا آثرنا – هنا- أن نجري مقاربة نقدية تمحيصيَّة دقيقة تقف على فاعليَّة هذه التقنيَّة من جانبين:

الأول: التشكيل البصريّ واللقطة السينمائيَّة.

الثاني: التشكيل البصريّ والمونتاج الشعريّ.

ولابُدَّ من أنْ نشير بدايةً، على رأي نقدي دقيق للباحث محمد الصفراني؛ يقول فيه: 'إنَّ انتقال البشريَّة من التواصل بالمرئي إشارة ورسماً إلى التواصل باللغة تحدثا وكتابةً أضعف الاهتمام بالصورة المرئية. مُهَمَّشة مقارنة مع اللسانيات بسبب القيمة التي منحها الإنسان للكلام، فالتاريخ المعيش للنوع الإنساني يقترح: 'في البدء كانت الصورة'؛ فيما يُصَرِّح التاريخ المكتوب 'في البدءِ كانت الكلمة'؛ إنها تمركزيَّة منطقيَّة حول الخطاب؛ فاللغةُ تُمَجِّدُ اللغة. ولم تُمَجِّد الإنسانية اللغة إلاّ لاستيعابها التكوين المرئي للإنسان وإرثه العظيم من الصور المنتجة في حقبة ما قبل اللغة بالاعتماد على 'عين الخيال' من خلال التجسيد على مستوى البصيرة؛ ومن هنا، فإنَّ انتصارنا للهامشي/ الصورة المرئيَّة، يؤكد لنا أنَّ بحث الصورة المرئيَّة في الشعر في حقيقته بحث (في وعن) المرئي في المسموع'[2].

(1) المرجع نفسه، ص 214.

(2) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 227. مستفيداً من ريجيس، دوبري، 2002- حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، ط 1، دار أفريقيا، المغرب، ص 100.

وهذا الرأي ينطوي على معرفة دقيقة بالصورة المتحركة التي تعتمد الفن البصريّ في تتبع الرؤية؛ واستعصاء جزئياتها وحيثياتها الدقيقة؛ وفق ما يسمى بـ[الصورة المرئية/ أو الصورة البصريّة] [عين الخيال]، التي تلتقط الأشياء بأبعادها ومساحاتها المرئيّة.

ومن البديهي جداً، أن نلحظ التحايث والتجاذب بين فن 'الشعر' وتقنيات 'السينما'؛ نظراً إلى طبيعتهما المتحايثة في بث الصور المتحركة؛ أو الصور الفوتوغرافيّة الدقيقة التي ترصد جزئيات الصورة، وفق ما يسمى [المونتاج البصري/ أو الاستعارات البصريّة]، التي هي استعارات ترتقي بالصورة الشعريّة إلى حيِّز الإدراك العياني المباشر؛ "كذلك الأمر بالنسبة للمونولوج الداخلي والحوار الذاتي الذي هو التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصيّة، وهو في السينما يكون مؤثراً أكثر، لأنَّ تمثيله أفضل، والدليل على ذلك في المشاهدة، إذْ إنَّ العرض السينمائيّ يضمن حضور وحدات الكادر كافة أثناء عملية الحوار الذاتي، ولا يجهل ما للكادر من أثر مهم في تفعيل الحدث الدرامي، باعتبار أنَّ المونولوج الداخلي في أعلى حالاته، هو تقنية تزيد من قيمة دراما العمل الأدبيّ بما تقدِّمه من استبطان وكشف"[1].

ومادام الشعر هو سينما القول – إنْ جاز التعبير– فإنَّ الأثر الذي يتركه هو تجسيد المتخيل الشعريّ بمونتاج بصري تمثيلي عياني محسوس بوصفه "نقلاً للحركة أي تحقيقاً وتجسيداً لما يمكن أن يصدر عن المتخيل الشعريّ.... فإذا كان الشعر – كما يرى فاليس– ينفذ إلى تمثيل ما لا يستطاع تمثيله، وإلى رؤية ما لا يُرَى. فإنَّ السينما اليوم أصبحت هي المقصودة أكثر بهذه الملحوظة"[2]، عبر ما تحقِّقه بفاعليّة [المونتاج]؛ التي هي: "عمليَّة انتخاب وتوقيت وإعادة بناء، فمن خلاله يتم تقدير مدى نجاح العمل السينمائي ومدى فشله"[3].

والشعر بتحايثه معَ الفن السينمائيّ يخلق الصورة الحركة، أو الصورة المتحركة؛ حيث "يأتي الشعر ليحوِّل عالم الأشياء، وعالم الصور الثابتة والمتحركة إلى عالم الصورة الفنية من صنع الخيال. فالصورة ليست صورة مرئيّة على أيِّ مستوى كانت؛ بل هي صورة ذهنية في عالم إنساني للانفعال والتأثير، للتعبير والإيصال. والشاعر هو القادر على ذلك، ويبقى الشعر وتفنى الأطلال. تبقى الصورة الشعريّة في عالم خالد مستقل بعد أن نفضت الأشياء التي عاش بينها، وبين الأشخاص الذين دخل الشاعر معهم في علاقات المحبة أو العداوة"[4].

---

(1) الدخوي، حمد محمود، 2009– المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة؛ ص 17– 18.

(2) المرجع نفسه، ص 16.

(3) المرجع نفسه، ص 16.

(4) حنفي، حسن، 2003– عالم الأشياء أم عالم الصور، مجلة فصول في النقد، ع 62، ربيع وصيف، ص 25.

وتأتي الصورة المتحركة في الشعر لتحايث اللقطة السينمائيَّة في حراكها البصريّ السريع؛ فاللقطة السينمائيَّة أو الصورة السينمائيَّة [المتحركة]: "تأتي كي تتطابق مع عالم الأشياء المتحركة، ويضاف الصوت إلى الصورة حتى يعظم التطابق، ويعيش المتفرِّج مع الأحداث وفي وسطها، لا فرق بين عالم الأشياء وعالم الصور في التلفزيون والسينما على الشاشة الصغيرة، والشاشة الكبيرة، بل تطوَّرت الصورة المرئيَّة – ثنائيَّة الأبعاد- الطول والعرض- إلى الصورة المجسمة ثلاثيَّة الأبعاد: الطول والعرض والعمق. وتحوَّل الصوت أيضاً من تسجيل على الشريط إلى صوت عالٍ ومكبِّرات إضافيَّة، تضع المتفرِّج وسط الأحداث الكبرى: الزلازل والبراكين والمعارك الحربية"[1].

وبذلك؛ "تتجاوز الصورة المتحركة التطابق بين الصورة والشيء بقدرات الإخراج وزوايا التصوير والتركيز على العلاقات والأثر على نفس المشاهد، بالإضافة إلى القدرات التعبيريَّة للممثلين، ووضع أُطُر التصوير وفن الإضاءة، فهي عمل إبداعي يتجاوز المطابقة والواقعيَّة الساذجة في تقليد الحركات والأصوات"[2].

وتبعاً لذلك اختلف الكثير من النقَّاد، حول ما تولده الصورة الشعريَّة، وما تثيره اللقطة السينمائيَّة؛ من حيث أوجه التلاقي والاختلاف؛ فالصورة السينمائيَّة "تعتمد الحركة بما تثيره من خيال وظلّ ووهم حركة عن طريق تداعي الصور بسرعة، فتلحق الصورة التالية بالصورة الماضية فتنشأ الحركة"[3]؛ أمَّا الصورة الشعريَّة "فتجمع بين الإدراك الحسّيّ والرؤية العقليَّة والبعد الجماليّ، تعتمد على الاشتباه في اللغة ومبادئها وكافة أنواع البيان والبديع من مجاز وتشبيه واستعارة أو كناية للإيحاء بالمعاني، والإقناع بالصور، والحث على الفعل. وتستطيع الصيغ الإنشائيَّة مثل الرجاء والاستفهام والتمني والتعجب- التأثير في النفس أكثر من الصيغ الخبريَّة، لذلك اختار الأدب الأولى والعلم الثانية"[4].

وأخيراً ما يميِّز الصورة الشعريَّة عن الصورة السينمائيَّة تلاعب الخيال؛ فالصورة الشعريَّة ترقى بالخيال في حين أنَّ الصورة السينمائيَّة تعتمد المشهد المجسد المرئيّ وحراكه المتتابع وجريانه السريع؛ إذ "يأتي الخيال ليحوِّل الفعل إلى شعر، والعالم إلى دراما، والواقع إلى بطولة، والتاريخ إلى ملحمة، والإنسان الأوَّل أدرك بخياله قبل أن يدرك بحسِّه أو بعقله، الإنسان يعيش في هذا العالم شاعراً قبل أن يعيش فيلسوفاً، وفنَّاناً قبل أن يصبح مفكِّراً، عبَّرَ الإنسان الأول عن نفسه وصراعه مع الحيوانات ومظاهر

(1) المرجع نفسه، ص 24.
(2) المرجع نفسه، ص 24
(3) المرجع نفسه، ص 24
(4) المرجع نفسه، ص 25- 26.

الطبيعة بالرسم والصراخ، بالصورة والصوت. فالشعر هو التعبير الطبيعي الأول بوصفه أحد صور الفن قبل الدين والعلم"[1].

وإنّ اعتماد اللقطة الشعريّة بحراك بصريّ ومونتاج فنيّ متتابع يسهم في رصد تتابع الحدث أو تسارع الصور، لإثارة عين الرائي بزوغان بصريّ إثر عدم القدرة على اللحاق بشريط اللقطات المتتابع، ولعلّ هذا يؤكّد أنّ "الإنسان لا يعيش في عالم الأشياء، بل في عالم الصور دون أن يتحوّل إلى دون كيشوت. فالصورة تجمع ولا تفرّق، تضمّ ولا تشعّب، تربط ولا تفكّ حتّى يستطيع الإنسان أن يعيش في عالم واحد قادر على التعامل معه بدلاً من أن يعيش في عالمين"[2].

وتبعاً لذلك، تأخذ الصورة الشعريّة طاقاتها الحركية من قدرتها على تمثيل اللقطات وتجسيدها بصريًّا؛ بمونتاج سينمائي، تشتغل فيه معظم القنوات الإبداعيّة من حسٍّ، وبَصَرٍ، وتخييلٍ، وومضٍ، وظلالٍ؛ لترسم بدقّة أمام المتلقي؛ وهذا يدفعنا إلى موافقة القول: "في الآداب البصريّة عامة.،. لا يجب أن يتصوَّر المعنى بالتصوُّر التقليدي، فهو ليس ما تؤديه الكلمات بالتعاون مع الصورة، والصوت من دلالات تتراكم تدريجيًّا مع التقدم بالقراءة، بل هناك مستويات وأشكال أخرى من الدلالات"[3]. ومن هنا تُعَدُّ الصورة الشعريّة السينمائيّة صورة اتصاليّة بوصفها: "اتصالاً نقل معنى وتوقع مشاركة، هي تشفير معنى على نحو خاص من جانب مؤلف الصورة [ممنتج الفيلم] ومحاولة لفضّ أسرارهما من جانب الرائي، الصورة فعل لابُدّ من استجابة"[4]. وهذه الاستجابة التي تولّدها النصوص الشعريّة تدفع القارئ للتفاعل معها مشهداً بصريًّا مرئيًّا؛ وليس صوتاً شعريًّا مسموعاً فحسب.

وإنّ المُتَفَحِّص لتجربة الشاعرة بشرى البستاني في دواوينها يمكن له أن يستدلّ على إفادتها من فين السينما وتقنياته في قصائدها وفق منظورين:

1- التشكيل البصريّ واللقطة السينمائيّة:

ونقصد بـ [اللقطة السينمائيّة]: الومضة التصويريّة التي تعتمد الرؤية البصريّة في تركيز أبعاد الرؤية صوب شيءٍ معين على الشاشة قبل أن تتبعه لقطة ثانية، وثالثة، ليكتمل المشهد، وترتسم أبعاد الصورة بمعطياتها البصريّة ومدركاتها الحسيّة. وتبعاً لذلك تمثّل اللقطة السينمائيّة بؤرة إدراك الشيء محملاً بمنتوجه البصريّ/ الحسيّ المدرك؛ وهذا يدعونا إلى القول: "إنّ عالم الصور عالم إبداعي، لا يكتفي

(1) المرجع نفسه، ص 26.
(2) المرجع نفسه، ص 27.
(3) العذاري، ثائر، 2011- في تقنيات التشكيل الشعريّ واللغة الشعريّة؛ ص 86- 87.
(4) العبد، محمد، 2003- الصورة الثقافيّة والاتصال، ص 135.

فيه الوعي بإدراك العالم، بل يعيد إنتاجه وخلقه، ويحوله من عالم مصمت إلى عالم حيّ، من صورة مطابقة إلى صورة خلاّقة. ويتحول العالم التجريبي الذي مازال يتعالم مع الأشياء، أو الرياضي الذي يتعامل مع الأعداد، أو الفيلسوف الذي يتعامل مع المقولات والتصورات أو المنطقي الذي يتعامل مع أشكال القضايا وأنواع البراهين إلى الشاعر. فالعلاقة بين الإنسان والعالم ليست فقط علاقة معرفيّة، بل هي علاقة شعريّة. لا يدرك الإنسان العالم بل يُصَوِّره البعد الجماليّ مكوّن للبعد المعرفي"[1].

وقد عرَّف الباحث تيموثي كوريجان [اللقطة السينمائيَّة] بقوله: "هي الصورة المفردة التي نراها على الشاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى"[2].

"وإذا كان الفيلم السينمائي يتكوّن من مجموعة من اللقطات المتضامّة إلى بعضها فإنَّ النصّ يتكوّن من مجموعة من الصور/ اللقطات الشعريَّة المتضامَّة إلى بعضها وقد قسم السينمائيون اللقطة السينمائيَّة قسمين على أساس "مبدأي المسافة والحركة"[3].

وتبعاً لقانوني [المسافة/ والحركة] يمكن أن نرصد اللقطات التالية؛ على نحو ما لاحظناه في قصائد البستاني؛ وهي:

أ- اللقطة القريبة:

ونقصد بـ [اللقطة القريبة]: اللقطة التي تقرِّب الشيء إلى عين الرأي لتمكين المشاهد من تأمله وإدراكه بمنظور عياني دقيق؛ وتسهم هذه اللقطة في تمثُّل الشيء وإدراكه، لإثارة المتلقي بالصورة المشهديَّة التي تصوِّر الحدث عن قرب، ولعلّ أبرز ما تحقِّقه هذه التقنية "أنّها تنقل المتفرجين لتقرِّبهم من الشخص أو الشيء المطلوب التركيز عليه مع استبعاد البيئة المحيطة به خارج حدود الصورة"[4].

وتُعَدُّ الصورة ذات اللقطة القريبة – في قصائد البستاني- من محفِّزاتها التصويريَّة الدقيقة؛ التي تتميَّز بدقتها وفضاء تخييلها العميق المحايث للواقع، ومن القصائد المبنية بتقنيَّة اللقطات القريبة والبعيدة قصيدتها "أندلسيات لجروح العراق" التي نقتطع منها منا يلي:

"دبَّاباتُ الغزوِ تدورُ

(1) حنفي، حسن، 2003- عالم الأشياء أم عالم الصور، ص 23- 24.

(2) كوريجان، تيموثي، 2003- كتابة النقد السينمائي، ص 55. نقلاً الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 231.

(3) أريخون، دانيل، 1997 - قواعد اللغة السينمائيَّة، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، ص 24. نقلاً من التشكيل البصري، ص 231.

(4) سان، تيرسن، 1983- الإخراج السينمائي، تر: أحمد الحضري، ص 232. نقلاً التشكيل البصري، ص 432.

يُلَوِّثُ ثوبيَ نفثُ الدبَّاباتْ
تثقبُ روحيَ عينُ الأمريكيِّ الرافلِ بالزُّبدِ
القابعِ خلفَ دروعِ العرباتْ
أزرارُ قميصِ الأمريكيِّ.
دموعُ الليلِ على مُقَلِ العذراواتِ
هديرُ الدبَّاباتْ
يزرعُ في قلبِ الأرضِ
دموعاً أخرى"[1].

بداية، نشير إلى أنَّ اللقطة القريبة – في قصائد البستاني- تسهم في تركيز منتوج اللقطة الحركي، لتحيط بالشيء بدقة، وأيضاً؛ لتشكِّل انفعالاً ما إثر قرب الشيء من الكادر، والانطباع المتخذ إثرَ الرؤية البصريَّة وارتسامها في الذهن، وهذا يعني أنَّ الشاعر شأنه شأن الفنان: "حينما يرى امرأة فإنَّه يعرف بأنَّ هذه المرأة هي ليست صورة مجرَّدة ينقلها، وإنَّما هي مجموعة الملامح والحركات، وأن يكون الفنَّان بمثابة المنافس والخصم للعالم وليس ناقلاً له، أي أنَّ الفنَّان عليه التعبير عن موضوعاته عبر الصور المخزونة بداخله، وليس بنسخ الواقع كما هو عليه... إنَّ جوهر الأعمال الفنيَّة ونبضها الإنساني الباطني هو ما يعبَّر عنه من خلال الشكل الفنيِّ على دفق الدلالات والعلاقات التي تحمل مضامينها والتعبير عنها بشكل واضح".

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريِّ- نلحظ أنَّ البستاني ابتدأت بالتقاط الصور القريبة من الكادر بالصورة الكليَّة [الجندي الأمريكي]، ثم بدأت بالتركيز – بشكل أدَّق- على جزئيات الصورة [أزرارُ قميص الأمريكي]؛ وهذه اللقطة القريبة تؤكِّد أنَّ الشاعرة ترصد حركة المشهد من خلال التحرك بعدسة الكاميرا؛ لتقرِّب المشهد أكثر فأكثر وتصف حراك الجندي الأمريكي بهيئته الخارجيَّة وصفاً دقيقاً متحرِّكاً؛ وتبعاً لذلك وظَّفت البستاني المشهد تصويراً دقيقاً، لتجسِّد الصورة أمام الرائي تجسيداً بصريًّا دقيقاً.

ولعلَّ أبرز ما يثير اللقطات القريبة – في قصائد البستاني – تتابعها السريع، وحراكها البصريّ [زوغانها البصريّ]؛ إثرَ تتابع اللقطات القريبة، وترسيمها الدقيق، كما في قولها:

"وأنتِ حبيبةُ قلبي..
القناديلُ في الليلِ تأسرني
والنخيلُ يمدُّ يداً من عناقيدَ

---

(1) الزيدي، جواد، 2010- فينومينولوجيا الخطاب البصري، ص 136.

تُرِيكَ خاصرتي...
فخذيني...
اهمسي للجراحِ ليَطلعَ وردٌ بأردانها
واهمسي للخيولِ التي هجعتْ
كي تفكَّ أعنّتها،
وخذيني..
المناديلُ مجروحةٌ؛
والطريقُ إلى بابِ لمجدٍ يطولْ.
وشوقُ السؤالِ يقينْ
ورجعُ الجوابِ ضنينْ..
وما بينَ شوقٍ وشوقٍ رسولْ
يخونُ ويصدقُ لابأسَ..
أنتِ الدليل"[1].

لابُدَّ من الإشارة بداية، إلى أنَّ البستاني قد تجمع – في قصائدها- بين الصور القريبة المُجَسَّدة بصريًا، والصور المُتخيَّلة المُزَوَّقة فنيًّا؛ وباعتمادها اللقطات القريبة تجعل الموضوع المُجَسَّد متحقِّقاً حيناً؛ ومُجَسَّداً بصريًّا بأدَّق تفاصيله، حيناً آخر؛ وهذا يدلُّنا على أنَّ المتعة الجماليَّة تنشأ من العمل المتخيَّل المُجَسَّد بصريًّا، بما يثيره من انفعالات تحقق المتعة الجماليَّة أكثر مما يبدو المشهد نائياً عن الحسّ؛ أو مجرَّداً، وتبعاً لذلك "يكون إدراك وفهم العمل الفني شرطاً لظهور قيمته الفنيَّة بكيفياتها المختلفة دون أن يعني ذلك أنَّ هذه القيمة تكون متوقفة على هذا الإدراك، فهي ليست مستقلة عنه ماهويًّا فحسب، وإنما وجوديًّا أيضاً"[2]. وهذا القول يذكِّرنا برأي "برغسون" للفنان الذي يخلق المشهد؛ أو الفنان التشكيلي الذي ينتج اللوحة بكولاج تصويري دقيق: "فالفنان هو إنسان منعزلٌ عن عالمه الحسّيّ المادي، ويعمل من أجل الفنّ لذاته، وكونه يخلق مواقف خياليَّة من الصور الماديَّة، ويعمل من أجل الفنّ لذاته، كونه يخلق مواقف خياليَّة من الصور الماديَّة، ويمارس نشاطه في مُخَطَّط عام يمثِّل فكرة (المجموع أو الكل)، ليصل إلى صورة متمايزة تنضج فيها عناصر هذا الكل، لأنَّه يرى زوال الحقائق الماديَّة، كونها مُزَيَّفة ولا تصلح لقياس الحقيقة، لذلك التجأ إلى العالم الآخر الذي اعتبره أكثر حيويَّة، والذي يقدِّم الحقيقة المستقرة والدائرة،

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 38.

(2) توفيق، سعيد، 1992- الخبرة الجماليَّة (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيَّة)، ص 355.

وأراد للصورة أن تتوقف حدود كونها أشياء، أو ظواهر، وإنما أفعال وتحمل باطن حياتها لتُحَرِّك إحساس المتلقي الباطني؛ ومن ثمَّ تتحقق ديمومة العقل الذاتي، ووفقاً للتحليل الظاهراتي، فإنَّ الموضوع الجماليّ يتأسّس ويكتمل على نحو تدريجيّ تتابعي (والوجود القصدي الخالص) لهذا الموضوع هو ما يجعل العالم معتمداً على دلالات تكون بمثابة موضوعات مثاليَّة تتجاوز الحاجات"[1].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ الشاعرة تبدأ بتصوير الكادر المحيط بالصورة أولاً؛ لقطة للقناديل، ولقطة ثانية 'للتخيل'؛ ثم ترصد تتابع اللقطات القريبة، لتشمل المناديل، والطرق المؤدية إلى الغابة، لتترك الظلال البصريَّة مفتوحة على حيثيات المشهد بلقطات قريبة تفصيليَّة؛ تسهم في إبراز منتوجها البصريّ الذي يساعد الرائيعلى تحلي اللقطات بصريًّا؛ وهذا يدلنا أنَّ الشاعرة لم تعمد إلى تصوير المحيط الفني للمشهد؛ وإنما رصدت اللقطات القريبة؛ لقطة تلوَ أخرى، بمونتاج فني، وكأنها تحمل عدسة الكاميرا؛ لترصد طبيعة الأشياء وحركتها؛ ومظهرها؛ لتجسِّد للمتلقي/ المُشَاهِد اللقطات تصويراً حسيًّا دقيقاً؛ ليدركه ويتملاه بموضوعيَّة أشدّ إدراكاً وأعمق تأثيراً بكثير مما لو كانت اللقطات بعيدة والمشهد ممغنطاً بالتجريد.

(1) الزيدي، جواد، 2010- فينومينولوجيا الخطاب البصري، ص 53- 54.

ب- اللقطة القريبة جداً:

ونقصد بـ [اللقطة القريبة جداً]: اللقطة التوضيحيّة أو التفصيليّة التي تصوِّر الشيءَ بجزئيات دقيقة جداً؛ لدرجة أنها تُبيِّن التفاصيل الدقيقة المحيطة بالشيء المراد تجسيده بصريًّا أمام عدسة المتلقي؛ وقد عرَّف الناقد محمد الصفراني [اللقطة القريبة جداً] بقوله: "هي اللقطة التي تقترب من الكادر بدرجة عالية جداً مركّزة على جزء محدّد منه، كأنْ تبين تفاصيل الرأس مثل العينين. أي أنَّ اللقطة القريبة جداً تختلف عن اللقطة القريبة بانتقائها موضوعة معينة من الشيء المراد تصويره"[1].

والمثير – حقاً- في اللقطة القصيرة جداً، أنها تمركز عين الكاميرا، بكاملها صوبها، بحيث أنَّ زاوية الكاميرا ترصد بموجبها مسار الرؤية، بجزئياتها الصغيرة/ والدقيقة جداً، ومن أجل ذلك تأخذ اللقطة القريبة جداً مشروعيتها المشهديَّة من قربها لعين الرائي بدرجة الالتصال، لتتبدَّى بوضوح تام وتمثّل دقيق، ومن القصائد المنبنية بتقنية اللقطة القريبة قصيدتها الموسومة بـ [الزمن]؛ التي تقول فيها:

"شجرٌ جنوبيٌّ يُظلِّلُني،

وينسى فوقَ خصري ساعديه..

نهرٌ جنوبيٌّ يوشوشني،

ضبابٌ آسرٌ في الروحِ

شجرٌ ظامِئٌ يأتي،

ولاعجةٌ تروحْ..

لا ماءَ يا شجرَ الروحْ...

لا ماءَ،

مرَّت قاطراتُ الليلِ عطشى

دقّاتُ قلبِ الريحِ عطشى

ضوءُ القصيدةِ باتَ منفى

أوراده انفرطتْ،

فكيف أرقِّمُ المنفى

وأمسحُ وحشةَ الفقدانِ عن عينيهِ

(1) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 233. وانظر: كوريجان، تيموثي، كتابة النقدد السينمائي، ص 35.

كيفَ أُعيدُ بهجةَ ساعيه لوردِ خصري!"[1].

بدايةً، نشير إلى أنَّ اللقطة القريبة جداً – في قصائد البستاني- ترتكز على توجيه بين الكاميرا صوب بؤرة الشيء المُجَسَّد أو على جزء محدَّد من الشيء، لهذا، تبدو اللقطة القريبة تفصيليَّة جداً في تبيان جزئيَّة من جزئيات الصورة أو المشهد، مما يمنحها طابعاً تمثيليًّا دقيقاً وواضحاً لعدسة الرائي في آن؛ لتقترب في تمثيلها البصريّ من عين الحقيقة وعين الكاميرا. وهذا دليل أنَّ الكاميرا في التصوير السينمائي أو [التعبير السينمائي]، تمثل [الشعور السينمائي][2]؛ فهي تشبه العين في التقاط الصورة وتركيز أبعادها بدقة؛ "فالعين هي المسؤولة الأولى عن ما يتحقق من عمق في البنية البصريَّة داخل النصّ المكتوب وفي الإحالة منه، أي من النصّ إلى الخارج بصريًّا"[3].

وتبعاً، لذلك، تأخذ اللقطة القريبة لذتها الجماليَّة من استقطابها لجزئيَّة دقيقة يتملاها القارئ أو المشاهد بصريًّا وهذا ما نلحظه في المقبوس الشعريّ السابق؛ إذْ تعتمد البستاني اللقطات القريبة جداً؛ لتتمظهر أمام عين الرائي بتفاصيلها الجزئيَّة؛ لقطة جزئية قريبة جداً للشجرة ولقطة تفصيليَّة كذلك (للنهر) ولقطة "للشجر" ولقطة للماء ولقطة لليل، ولقطة للريح، ولقطة للساعد، وللعينين والخصر؛ وهذا يدلنا على أنَّ الشاعرة لم تعتمد اللقطات البصريَّة/ الحسيَّة بمدركاتها فحسب؛ وإنما عمدت إلى تزويق المشهد؛ بنقله من طابع بصريّ مشهدي (مفلمن/ شعريًّا) إلى طابع فني ترسيمي) مكثف شعريًّا (فوتغراف بصريّ)؛ ليخلق متعة المشهد الرومانسي التصويريّ؛ بتداخل فني [الرسم/ والسينما] في تظليل اللوحة الشعريَّة واتساعها بصريًّا؛ وقد وظَّفت الشاعرة تقنية اللقطة القريبة جداً لتجسيد الصورة/ بصريًّا أمام المشاهد أو الكادر تصويراً دقيقاً؛ وكأنها تحدث أمام عينيه بعدسة الكاميرا أو عين الحقيقة.

جـ- اللقطة المتوسطة:

ونقصد بـ [اللقطة المتوسطة]: اللقطة المُكَثَّفة التي ترصد جزءاً محدَّداً من الشخصيَّة أو المشهد لا المشهد بكامله؛ وتبعاً لذلك سميت بالمتوسطة، لأنها لقطة ليست بالقريبة وليست بالبعيدة، وتُعَدُّ هذه اللقطة من محفِّزات المشهد الشعريّ [المفلمن مشهديًّاي]؛ لأنها تترك بعض الظلال اللأمرئيَّة أمام المشاهد ليتخيلها تبعاً لما يثيره المشهد من تجليات وإيحاءات متتابعة؛ تركِّز المشهد؛ وتعزِّز سيرورة الصورة أمام المشاهد. وقد عرَّف الباحث محمد الصفراني هذه اللقطة بقوله: "ونعني باللقطة المتوسطة: اللقطة التي تؤخذ للكادر من مسافة متوسطة "تقع في منتصف الطريق بين اللقطة القريبة وتلك البعيدة؛ وهي تُبَيِّن

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 98- 99.

(2) دولوز، جيل، 1999- الصورة- الزمن، ص 33.

(3) الدخوي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة؛ ص 56.

معظم – لا كل– أجزاء جسد الشخصيّة"[1]. ومن هنا فاللقطة المتوسطة: "هي لقطة للجسم أساساً يتمُّ فيها استبعاد البيئة المحيطة به، وبذا يصبح الجسم هو محور الانتباه، ولهذه اللقطة فائدتها القصوى عند تطوير العلاقات بين الأفراد، وإن كان ينقصها التركيز النفسيّ الذي توفّره اللقطة القريبة"[2].

ومن القصائد المبنية بتقنية اللقطة المتوسطة قصيدتها الموسومة بـ [محمود درويش] التي تقول في أحد مقاطعها:

"على الأرضِ ما يستحقُّ البكاء..

بعيداً،

قريباً

تماهى الرصاصث بوردِ البنفسج

لا تطلقوا الطلقاتِ المقدمه...

أطلقوا الوردَ،

والفجرَ

والقبّراتْ...

وافتحوا شرفاتِ الرياحْ

لمن زرعته البلابلُ فوقَ ضميرِ السحابْ...

بيادرَ ماسٍ وحُمّى..

وموجاً من الذهبِ القرطبيّ

وحقلَ زبرجَدْ...

وغاباً من الوجدِ..

معتركاً بالذي لا يُطَالْ...

....

رشيقاً كنهرِ الفراتِ،

رهيفاً، وملتبساً بالحياةْ..

يؤثث هذه الوجودَ بوهجِ الجمالِ

---

(1) انظر: الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 234. وكوريجان، تيموثي، كتابة النقدد السينمائي، ص 35.

(2) انظر: الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 234. وسان، تيرسن، 1983- الإخراج السينمائي، ص 95.

ويطلقُ فيه الكمنجاتِ
حتى التعبْ..."[1].

بدايةً، نشير إلى أنَّ اللقطة المتوسطة – في قصائد البستاني– تحيط بالمشهد الشعريّ، أكثر بكثير من اللقطة القريبة، أو اللقطة القريبة جداً؛ لأنها تتناول معظم جزئيات المشهد، في حين أنَّ اللقطة القريبة لا تتناول سوى جزئية محدّدة منه، وتبعاً لذلك لا يتولّد المنتوج الفني للمشهد – على اللقطة المتوسطة فحسب– لإنتاج الحراك البصريّ المستتبع للمشهد من زوايا محدودة، على نحو ما نلحظه في اللقطة المتوسطة؛ بل ينبني على ما تثيره اللقطات البعيدة والقريبة من حراك بصريّ يحيط بالمشهد من جوانبه كلها. وهذا يؤكّد لنا: أنَّ الأشخاص والأفعال والأحداث يكونون ماثلين أو متمثلين في بنية العمل الأدبي، من خلال جملة من العناصر المؤسسة والمختارة بعناية من زوايا وجوانب معينة، ومن منظورات أو رؤى خاصّة[2] تحدّدها عدسة الكاميرا على مسافات ولقطات متقاربة ومتوسطة ومتباعدة؛ لتستمد عناصر شعريتها من خلال فلمنة الرؤية بكثافة اللقطات وتواليها وتركيزها على جميع معطيات المشهد؛ لكن تُبقى هناك دائماً مواضع في العمل الأدبي يكون تعيُّنها التام مُتوَقفاً تماماً على القارئ/ [3]، أو المشاهد الذي يقتفي أثر الصورة ومردودها البصريّ في ذهنه ولا تتحدّد جماليتها إلاَّ بإسقاطاته هو على المشهد ورؤيته الكاملة له.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني قد اعتمدت اللقطات المتوسطة/ والمتقاربة/ والمتباعدة؛ لتحريك المشهد من خلال تركيز عين الكاميرا على اللقطات القريبة [الورد – الفجر– القبّرات]، ثم المتوسطة [بيادر ماس– حقل زبرجد– غابة من الوجد]؛ ثم اللقطات التجريديّة المتخيلية [وهج الجمال– الكمنجات]؛ إنَّ الشاعرة لم تُركّز عدسة الكاميرا على كامل المشهد بتفاصيله الجزئيّة، وإنما ركّزت على اللقطات المتوسطة، التي تحيط ببعض جزئيات المشهد، لتؤسس حراكه البصريّ؛ وقد وظّفت الشاعرة اللقطة المتوسطة تحديداً، لتُجَسِّد للمتلقي أبعاد المشهد وزواياه المرئيّة تجسيداً بصريًّا، بمحددات مشهديّة؛ تستثير المشاهد وتحفّزه بصريًّا إلى الصور المرئية في حراكها البصريّ وتتابعها المستمر إلى نهاية المشهد وتمثله المطلق في مخيلته.

وقد تعتمد البستاني اللقطات المتوسطة في تركيز عين الكاميرا على معظم جزئيات المشهد دون الإحاطة به كليًّا؛ لتحريك الرؤية المشهديّة وإثارة المشاهد لدفعه إلى ملء ما تناثر من أمام ناظريه؛ لتمحيصها في ذهنه وملئها من تأويله؛ وحدسه الفني؛ كما في قولها:

---

(1) البستاني، بشرى، 2011– مواجع (باء– عين)، ص 31– 32.

(2) توفيق، سعيد، 1992– الخبرة الجماليّة (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيّة)، ص 427– 428.

(3) المرجع نفسه، 427.

"حولَ مائدةِ الشعرِ كُنَّا

وما بيننا العشبُ يحبو،

يواري مدامعه تحتَ جذعٍ عصيٍّ..

ما بيننا الحزنُ يمتدُّ سهلاً،

تهيمُ به الطيرُ..

تظمأُ به الطيرُ..

تظمأُ فيه الخيولُ..

وتدنو النساءُ الجميلاتُ من وهدةِ الجرحِ..

تتزفُ فيه النساءُ الجميلاتُ،

ما بين خصرِ القصيدةِ والليلِ،

داليةٌ عاريةٌ...

والقصيدةُ تشعلها النسمةُ الليلكيَّةُ..

تخفي دماءَها تحت الغلائلِ..

إنَّ القصيدةَ تشعل ليلي

وتفتحُ لي خيمةً في زنابقِ محنتها

إذ تضيء القصيدةُ عينيكَ يخبو الفتيلُ

ليومِضَ وجهَ القتيل"[1].

لابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ اللقطة المتوسطة – في قصائد البستاني- ترسَّم جزئيات واضحة من المشهد، من خلال ديكور مؤثث وممنتج صوب بؤرة الرؤية وتركيزها البصريّ؛ وتبعاً لذلك، تستثير اللقطة المشهديَّة عمق الرؤية الشعريَّة، بمنظور حركي ممنتج ومتقطع؛ لإثارة عين المشاهد باللقطة المتوسطة التي تبتعد عن الكادر ثم تقترب لتقف على منتصف المسافة بين اللقطتين [البعيدة/ والقريبة]؛ لإثارة الرؤية وتحفيزها مشهديًّا أمام عدسة المشاهد. تأسيساً على ذلك، فإنَّ اللقطات الشعريَّة المفلمنة، تستثير فعل المشاهدة، بوصفه "مجالاً بصريًّا يدرك أنَّ ما تراه العين المشاهدة على نحوٍ ظاهريّ يكون مُوَجَّهاً، نحوها، محملاً بمجموعة كليَّة كبيرة من المعتقدات والرغبات، وكذلك بمجموعة من اللغات المُشَفَّرة والأجهزة المرتبطة بالنوع"[2].

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)، ص 31- 32.

(2) روجوف، إيريت، 2003- دراسة الثقافة البصريَّة، تر: شاكر عبد الحميد، مجلة فصول، ع 62، ص 175.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ البستاني تعتمد اللقطات المتوسطة/ المتتابعة التي ترصد جزئيات المشهد، بتتابع نسقي، ممنتج ينعكس على اللقطات الأخرى في تدفقها وتتابعها، لقطة متوسطة للعشب، وأخرى للطير، وأخرى لسرب النساء الجميلات، ولقطة لليل، ولقطة للزنابق ولقطة للخيمة، ولقطة للقصيدة، ثم تفاجئنا بلقطة أخرى مركزيّة (بؤريّة) تمثل لبّ المشهد وحراكه البصريّ، وهو وجه القتيل؛ وإنّ اللقطة لم تُحَدِّد وجه القتيل والملامح العيانيّة الصريحة [كالعينين أو الشفتين]، وإنما ركّزت على صورة الوجه عامة؛ أي المشهد البؤري المستقطب للقطات جميعها من خلال معاينة اللقطات المتوسطة التي فعّلت مشهديّة الوجه، وحفّزت عيانية الصورة المشهديّة ودقتها، وتبعاً لذلك؛ وظّفت الشاعرة تقنيّة اللقطة المتوسطة بحراكها البصريّ المتتابع لتجسد للمتلقي/ المشاهد المشهد الكلي المراد تصويره بعدسة مونتاجيّة تقرب اللقطات؛ دون أن تمركز الإضاءة التصويريّة بتمامها صوبها لتترك للمشاهد فرصة إكمال المشهد وتخيله بالطريقة التي تروقه وتصوّره؛ وهذا يعني: "أنّ كل عمل أدبي يكون من حيث المبدأ ناقصاً، ويبقى دائماً في حاجة إلى إضافة تالية، ولكن هذه الإضافة لا يمكن إكمالها أبداً من جهة النص"[1]؛ وإنما من جهة المتلقي/ المشاهد الذي على عاتقه تقع عمليّة إكمال النصّ؛ أو سدّ الفراغات التي تركها المشهد أو الحدث البانورامي في المتلقي.

د- اللقطة البعيدة:

ونقصد بـ [اللقطة البعيدة]: اللقطة التي ترصد كامل المشهد، وتدعى بـ [اللقطة العامة/ أو اللقطة الكليّة]؛ لأنّ المُصَوِّر/ المونتير لا يعنيه جزئيّة صغيرة من جزئيات المشهد؛ أو لقطة جزئية من لقطاته، وإنما يعنيه بث صورة كليّة، ومن ثمّ يقوم بعد ذلك ببث لقطات تفضيلة ترصد سيرورة المشهد وملحقاته البصريّة. ويُعَرِّف الناقد محمد الصفراني [اللقطة البعيدة] بقوله: "هي اللقطة التي تبتعد عن الكادر إلى حدّ ما لتكون شاملة وتكشف كل جسد الشخصيّة في الكادر"[2]؛ وتبعاً لذلك "تقترب اللقطة البعيدة في خواصها المميزة من اللقطة البعيدة جداً إلاّ أنّها تتميّز بوضوح أكثر لتفاصيل حركة الإنسان، وإدراك أقلّ للبيئة المحيطة به، ويصبح في إمكان المتفرّج أن يركّز انتباهه على كلّ ممثل على انفراد"[3]

وتُعَدُّ الصورة ذات اللقطة البعيدة/ صورة انطاعيّة، لأنّ المُشاهد يأخذ انطباعاً عاماً؛ إثر المشهد العام دون أن يخوض في تفاصيله وحيثياته الجزئيّة إلاّ ما ندر؛ تأسيساً على ذلك يذهب بارت إلى: "أنّ

---

(1) توفيق، سعيد، 1992- الخبرة الجماليّة (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيّة)، ص 427.

(2) انظر: الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 336. وكوريجان، تيموثي، كتابة النقدد السينمائي، ص 35.

(3) انظر: الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 336. وسان، تيرسن، 1983- الإخراج السينمائي، ص 94.

الصورة تتصف بالشفافيَّة، فهي لا تشير إلى نفسها، بل إلى الموضوعات التي تصوِّرها، إنها دالّ (Signifier) يخفي نفسه وراء مدلول (Signified)؛ وهذه القدرة على الاختفاء وراء المدلول لم تكن متوفِّرة من قبل للكلمة؛ وللثقافة المكتوبة أو المسموعة. فطبيعة الصورة بوصفها مجرَّد دالّ تختفي تماماً، بحيثُ لا تعد هناك مسافة بينها وبينَ ما تصوِّره، إذْ تصبح هي وما تصوِّره سواء، والصورة بذلك تتوافر فيها كل خصائص الإيديولوجيا، فهي تقدم نفسها على أنها بسيطة ومباشرة ومجرَّد ناقل للواقع؛ وهذا ما يرشحها لأنْ تكون الحامل الجديد للأيديولوجيا، لا بوصفها تزييفاً للوعي وحسب، بل للإدراك كذلك، فالزيف لم يعد يصيب الأفكار والتصوُّرات، بل أصبح يصيب الرؤية"[1].

والزيف الذي يعينه هو الزيف الفني للصورة؛ فالصورة أو المشهد الملتقط لا ينبغي أن يكون تسجيلاً فوتوغرافيًّا أو نقلاً حرفيًّا شكليًّا للواقع، على المبدع أن ينقله بعدسة الخيال أو عدسة الزيف، لخلق متعته الفنيَّة؛ وجذبه للقارئ أو المشاهد بصريًّا، لترشيح إثارته ومتعته الفنيَّة، وهذا ما يؤكِّده بارت بقوله: إنَّ ما يميِّز الصورة هو الكمال والصنعة المتقنة؛ ولذلك فهي تقدِّم واقعاً كاملاً مُركَّزاً ومتقناً، وتقدِّمه بشكل موضوعيّ ومحايد وأكثر واقعيَّة من الواقع الحقيقي"[2].

واستناداً إلى ما سبق يمكن أن نعدّ اللقطة البعيدة من محفِّزات الصورة المتحركة التي تثير المشهد وتعزِّز منتوجها الجماليّ؛ ومن القصائد المبنيَّة بتقنية القطة القريبة قصيدتها الموسومة بـ [حوار عراقي أمريكي]؛ التي تقول فيها:

"الطائرةُ الأمريكيَّةْ.

سرقتْ قمرَ الحارةِ لكنَّ الطلابْ.

مدّوا عبر الأفقِ شبَّاكْ.

فتحوا الأبراج وعادوا بالقمرِ الطفل

بدراً أخضر"[3].

بدايةً، نشير إلى أنَّ اللقطة البعيدة – في قصائد البستاني- تحاول أن تستنطق البعد البصريّ في إثارة الصورة؛ أو اللقطة المشهديَّة؛ فهي بابتعادها تولِّد ظلاً صوتيًّا آخر يدفع المتلقي أو المشاهد إلى ملاحقتها وتتابعها بانشداد بصريّ؛ شأنها في ذلك شأن الفنون البصريَّة الأخرى؛ وهذا الظلّ البصريّ هو ما يولِّد اللذة في تماهي اللقطات البعيدة التي تحفِّز الرؤية وتُبَئِّر مدلولها؛ وهذا دليل أنَّ "فن الكلمة يحاور

---

(1) منصور، أشرف، 2003- ضميَّة الصورة: نظريُّ بودر يارفي الواقع الفائق؛ مجلة فصول، ع 62، ص 250.

(2) نقلاً من المرجع ذاته، ص 227.

(3) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)، ص 16.

فن الصورة ويستنطقه"[1]. في لغة الشعري العربيّ المعاصر التي اعتنت بفن الصور وتشكيلاتها البصريَّة، لتعزيز فن القول بمنطوق الصورة البصريَّة/ المشهديَّة؛ المستقطبة من فن السينما، إذ تعمل السينما: "على تأكيد أهميّة الحدث الخفيف.. وتتميَّز بكثافتها وتنوّع ألوانها.. وباختصار إنَّ السينما أقرب إلى وظيفة الشعر منها وظيفة النثر التي توكل إلى التلفزيون"[2]. وباعتبار "أنَّ الصورة هي أولاً مجال مفتوح "لمنطق الحس" ثم تأويل للمرئي"؛ تصبح "الوظيفة الأيقونيَّة" طريقة مختلفة تماماً لصنع المعنى، وهي طريقة تختلف عن المعنى اللغويّ كل الاختلاف. هذا المعنى الذي يستعصي أحياناً على اللغة هو نفسه شرط لاستخدام اللغة للحديث عن الصورة"[3]. وبذلك تتمّ العلاقة بين الصورة الشعريَّة والسينمائيَّة في إطار "سيميوطيقيَّة وانثروبولوجيَّة الشفاهي والبصري"[4]؛ ومزاوجة النصّ المكتوب بالبصري والتشكيلي.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ اعتماد البستاني اللقطة المشهديَّة التي تقترب وتبتعد عن الكادر بمسافات تتحدّد عبرها موجة اللقطة واستطالتها؛ قريبة أم بعيدة ليتعين مركز الصورة/ وبؤرة تناميها البصريّ؛ لترصد المشهد، تارة عن بعد [الطائرة الأمريكيَّة سرقت قمر الحارة]، وتارة عن قرب [لكن الطلاّبْ مدوا عبر الأفق شبَّاكْ]؛ ثمَّ تولِّد مفارقة مشهديَّة تتأسى عبرها جدليَّة اللقطات [فتحوا الأبراج وعادوا بالقمر الطفل بدراً أخضرْ]؛ وعلى هذا النحو، تقوم الشاعرة بتوظيف تقنيَّة اللقطة البعيدة باستطالتها البصريَّة الممتدة؛ لتجسِّد المشهد تجسيداً بصريًّا دقيقاً يتملاه المشاهد بكل إمكان وتركيز بصري خاصّة في الظلال اللامرئيَّة وراء لغة المشهد المجسَّد التي تدفع القارئ إلى ملئه بحدثه وتوقعه المفتوح على كلّ الاحتمالات والتوقعات.

هـ- اللقطة البعيدة جداً:

ونقصد بـ [اللقطة البعيدة جداً]: اللقطة التي تبتعد عن عدسة الكاميرا مسافة بعيدة لتحيط بالمشهد الكلي، أو الحدث العام الذي يدور حوله الفيلم، وتؤدي اللقطة البعيدة جداً دورها الفني في تبيان هيئة المشهد، وتركيز مدلوله، للإحاطة به، وإعطاء صورة مشهديَّة تظليليَّة عامة عنه. وقد عرَّف الباحث محمد الصفراني [اللقطة البعيدة جداً] بقوله: "اللقطة التي تبتعد عن الكادر بعيداً جداً"[5]. ويبيِّن الصفراني الأغراض الفنيَّة من وراء هذه التقنيَّة، مستنداً في ذلك على رأي سان، تيرس في ذلك، إذ

(1) مصطفى، ماجد، 2003- الجرح السريّ، مجلة فصول، ع 62، ص 254.

(2) الكردي، محمد، 2003- مع ريجيس دويريه في كتابه: حياة وممات الصورة تاريخ النظرة في الغرب؛ مجلة فصول، ع 62، ص250.

(3) صبحي، كامليا، 2003- النصّ- الصورة، مجلة فصول، ع 62، ص 323.

(4) المرجع نفسه، ص 233.

(5) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 237.

يقول: "هناك ثلاثة أغراض رئيسة لاستخدام اللقطة البعيدة الأول توضيح المكان العام لأحداث الفيلم. والثاني: إلقاء نظرة شاملة على ساحة الأحداث أثناء الفيلم خاصَّة حين يلزم إدراك حجم معركة معينة ومدى حدَّتها، والثالث: عندما يكون من الضروري عزل إنسان عن بيئته أي عرض موقف فلسفي بصورة مرئيَّة"[1].

ومن أهم مثيرات اللقطة البعيدة جداً أنَّها تشعر القارئ حيالها بالمد البصريّ، والتظليل الإيحائي الضوئي لكامل المشهد، وهي "تحتفل بشيء من التفصيل والإضاءة من الخلف للتدليل عن وضع المشهد"[2]. وتبعاً، لذلك تستحوذ اللقطة البعيدة جداً على مجموعة قرائن بصريَّة/ أو تلويحات بصريَّة تعزِّز سيرورة الرؤية البصريَّة التحفيزيَّة للقارئ.

ومن القصائد المبنيَّة بتقنيَّة اللقطة البعيدة جداً قصيدتها الموسومة بـ [أندلسيات لجروحِ العراق]، التي تقول فيها:

"دبَّاباتُ الغزو تدورْ...
في مائدةٍ قربي الأمريكيَّة كانتْ
تفتحُ تحتَ الشمسِ ضفائِرَها
وتُشَكِّلُ من خُصَلِ الشعرْ
أروقةً
دولاً
وخرائط أخرى
ومجندةٌ عاشرةٌ
كانتْ تتأمَّلُ في وهجِ الشمسِ مغازلها
والأفقْ
ثعبانٌ يتلوَّى في ظهرٍ معتمْ...
والشمسُ العربيَّةُ سوداءْ
كانتْ عبرَ نوافذَ بيتِيَ
تبكي في عزِّ الصيف..."[3].

---

(1) المرجع نفسه، ص 237. وينظر سان، تيرسن- الإخراج السينمائي، ص 93.

(2) الدخوي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة؛ ص 73.

(3) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 34- 35.

لابُدَّ من الإشارة بدايةً إلى أنَّ: اللقطة البعيدة جداً – في قصائد البستاني- تُظَلِّل المشهد بكليَّة، لتجعله ذات أثر انبهزي على نفسي المشاهد، بلقطة عامة لا تتَّضِحُ معالمها إلاَّ بالقرب والتدقيق التام في مسارها البصريّ؛ الأمر الذي يجعل المشاهد في تحفز دائم وتأمل بصري متتابع في زوايا عدَّة، وهذا ما يجعل اللقطة البعيدة أشبه باللقطة الحاليّة، وهذا يدلنا "أنَّ مزية الصورة الشعريَّة أنَّها من إبداع الذات، من عالم الانطباع الشاعر نفسه، ومن صنعه، ترتكز على البعد الجماليّ في علاقة الإنسان بالعالم، وتضف إلى الانطباع الحسيّ والإدراك العقلي والإحساس الإنساني عالماً جديداً يجمع بين كلها، وهو عالم الصورة، تحوِّل الصورة الشعريَّة الإنسان في العالم إلى العالم في الإنسان، وتجعل الأشياء من خلال الصورة الشعريَّة الإنسان في عالم إلى العالم في الإنسان، وتجعل الأشياء والأشخاص في الزمان حوامل لمعان ودلالات أبديَّة. فقد أصبحت "روميو وجوليت" نموذجاً أبديًّا من خلال الصورة الشعريّة لكلِّ حبٍّ وتضحية بالنفس، كما تحوَّل "عطيل" إلى صورة للغيرة العمياء في كل عصر، بصرف النظر عن بلاد المغرب وعصره"[1]. وهذا، ينطبق تماماً على اللقطة السينمائيَّة العامة، أمَّا البعيدة جداً، إذْ يقوم المشاهد باتِّخاذ انطباع عام أو صورة عامة؛ ترتسم في الذهن خاصَّة عندما تكون مثيرة؛ ومحرِّكة للحدث، وتحايث الصورة البصريّة في الحلم؛ وهذا يدلنا أنَّ التصوير الشعريّ العجائبي في لغة الشعر يجعلنا نرى عالم اللقطة بصورة لا تتيحها إلاَّ قوة الحلم والوهم... إنَّ السينما تستطيع أن تنتج مثل ذلك شعريًّا، لأنَّ الكاميرا في حركاتها وزواياها قد جعلت للسينما هذه القدرة الحلمية العجيبة؛ وجعلتها تمارس هذا الإبهار الخرافي على خيالنا أي في تصوير مثل هذه اللقطات"[2].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ الشاعرة تصوِّر في هذه القصيدة حركة الدبَّابات بلقطة بعيدة، ثم تقترب شيئاً فشيئاً، بلقطة قريبة جداً، لتصوِّر حال الأمريكيَّة التي كانت بمحاذاته، لتدخل في عالم الشمس بصور ولقطات بعيدة عن حيِّز التحقق، لتدخل في عالم [الحلم]/ أو عالم الشعر، [تفتح تحت الشمسِ ضفائرها/ وتُشَكِّل من خُصَلِ الشعر أروقةً/ دولاً/ وخرائط أخرى]؛ ثم تبيِّن حركتها بلقطات بعيدة [كانتْ تتأمَّل في وهجِ الشمسِ منازلها]، ثم تتابع سيرورة اللقطات، لتصلَ إلى عمق المشهد وبؤرة حركته البصريَّة [والشمس العربيَّة سوداء كانت عبرَّ نوافذ بيتي تبكي في عزِّ الصيف]؛ وقد وظفت البستاني اللقطة المشهديَّة البعيدة تجسيداً بصريًّا؛ بديناميَّة تصويريَّة تزيد وقعها البصريّ حدَّة مشهديَّة؛ من قِبَل المتلقي المشاهد الذي يتلذّذ بوقعها المشهدي المكثف.

و- اللقطة المزدوجة:

ونقصد بـ [اللقطة المزدوجة]: اللقطة التي تبتعد عن الكادر مسافة بعيدة، ثم تقترب فجأة منه، ليبدو المشهد دقيقاً وذلك يجعله في وضع التملّي البصريّ المطلق، مضاءاً ومحدَّداً بوضوح بصريّ تنام دوماً؛ لذلك، تأتي الصورة المزدوجة ذات فاعليَّة قصوى من الحراك والتنامي البصريّ، وهي تولِّد الإثارة من خلال التناوب البصري بين [القرب/ البعد] عن الكادر، مما يحقق لها المتعة والجاذبية البصريَّة [الإبهار

(1) حنفي، حسن، 2003- عالم الأشياء أم عالم الصور، ص 25.

(2) الدخوي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة؛ ص 65.

المشهدي]؛ عبر الحركة الضوئية المرئيَّة والمظلَّلة أيضاً؛ بفعل القرب والبعد عن الكادر؛ لتنشيط الإدراك البصريّ للحدث الشعريّ أو الرؤية الشعريَّة المشهديَّة المجسدة.

ومن القصائد المبنية اللقطة المزدوجة قصيدتها الموسومة بـ [قصيدة بابل] التي تقول فيها:

كفَّايَ عصفورانِ مذبوحانِ
والأنهارُ ذابلةٌ،
ودجلةُ تُشْعِلُ النيرانَ
في الليلِ الذي اغتالوه،
تجمعُ ما تساقَطَ من تقاويم النجومْ
كِسفاً...
وغصنٌ في دمي يدعوكَ،
لا ترْحَل...
غبارُكَ في دمي
يغري الزنابقَ بالحريقْ...
ويعيدني صوبَ الينابيعِ القديمةِ
والمرافىء.
صوبَ أسئلةِ اللغات المرهقة..."[1].

بدايةً، نشير إلى أنَّ اللقطة المزدوجة – في قصائد البستاني- تُحفِّز الصورة من خلال [تشخيص آليَّات (ميكانزم) الحركة وديناميكيتها[2] التي تصوِّر المشهد بشكل دقيق من أجل إبرازه بإيماءات بصريَّة وتكنيك فني بصري؛ مستتبع بدقة تصويريَّة عالية في تملي المشهد وتركيز محدِّداته البصريَّة بتجسيد بصريّ تعبيري دقيق؛ ولعلَّ اللقطة المزدوجة هي وليدة [حيثيات اللغة التعبيريَّة وإبراز اللاَّمرئي وراء المرئي] [3]؛

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)، ص 38- 39.

(2) بياتلي، قاسم، 2003- المختبرات المسرحية والإعداد التربوي للممثل في القرن العشرين في أوربا، مجلة فصول، ع 62- ص 349.

(3) المرجع نفسه، ص 348.

لإثارة الحركة المشهديَّة في الفيلم [فلمنة الصورة]، وتبعاً لذلك تكتسب اللقطة المزدوجة فاعليتها في إحداث زاوية الرؤية البصريَّة المحفِّزة للمشاهد.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تلجأ إلى بث اللقطات المزدوجة التي تجعل المشاهد في وضع التملي البصريّ للصورة، وكأنَّ الشاعرة تحمل كاميرتها، وتقرِّب الصورة وتباعدها من زوايا بصريَّة عدة؛ كما في اللقطات التالية:

- اللقطة الأولى: [كفَّاي عصفورانِ مذبوحانِ]؛
- اللقطة الثانية: [الأنهارُ ذابلةٌ]
- اللقطة الثالثة: [غباركَ في دمي يغري الزنابق بالحريق]
- اللقطة الرابعة: غصنٌ في دمي يدعوكَ لا ترحل].

إنَّ هذه اللقطات تسعى إلى إبراز اللاّمرئي وراء المرئي؛ بصورة شعريَّة بصريَّة متخيلة [فلمنة الصورة] وترك المجال البصري مفتوحاً إزاء ما تمثله في الذهن من مصاحبات تخييليَّة عميقة؛ وكأنَّ الشاعرة باللقطات السابقة تقترب من الكادر وتبتعد عنه، لترسم المشهد بوضوح وإيماء بصريّ متخيَّل، يزيد فاعليَّة الصورة المشهديَّة عمقاً؛ للدلالة على إحساسها الجريح؛ وبذلك تخلق ما يسمى بالرؤية البصريَّة المشهديَّة التفاعليَّة التي تزيد فاعليَّة نصوصها إيحاءً وجاذبيَّة، وقد وظَّفت البستاني الصورة المزدوجة في تجسيد جراحاتها وإحساساتها المأزومة عبر اللقطات المزدوجة لحركة [اليدين، والأنهار، والغبار وعفن الدم] تجسيداً بصريًّا؛ لتغدو القصيدة تفاعليَّة من خلال حراكها البصريّ؛ وتبعاً لذلك: تختلف (القصيدة التفاعليَّة) عن القصيدة التقليديَّة المقدَّمة للمتلقي عبر الوسيط الورقي، إذ تسمح طبيعة (القصيدة التفاعليَّة) بوجود عدد من الفراغات التي يشعر بها المتلقي، بل ويراها في النصّ بمجرد أن يدخل عالمه، لأنها بطبيعتها تعتمد كثيراً على إضافة المتلقي للنصّ المكتوب الذي يقرؤه، وعلى الطريقة التي سيوجِّه هذا النصّ، والتي من شأنها أن تحدث عدداً من الفجوات الواجب عليه ملؤها كي يكتمل النصّ، كما أنها تستعين بالخصائص الالكترونيَّة المميزة للنصّ المتفرِّع المستعمل في كتابة النصوص الأدبيَّة التفاعليَّة من شعر ونثر كي تُحَفِّز المتلقي على المشاركة في إنتاج النصّ، وكتابة ما لم يكتبه المبدع في نصّه، مما يثري نصها، وينتج عدداً من القراءات والمعاني التي يحتملها النصّ الأصليّ، والتي تختلف باختلاف المتلقين الذين قاموا بملءِ فراغاته"[1]. والنصّ المشهديّ بتفاعلاته المشهديَّة ومونتاجاته التصويريَّة يقوم بتنشيط فاعليَّة التلقي. وهذا ما نلحظه في نصوص البستاني المشهديَّة؛ التي تعتمد المزاوجة بين اللقطات بظلال متوازية/ أو متتابعة، ولقطات متوالية تثير المشهد؛ وتُحفِّز مشهديته الفعليَّة.

---

(1) البريكي، فاطمة، 2006- مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 156.

ز- اللقطة التتبعيَّة:

إنَّ اللقطة التتبعيَّة من اللقطات المتحرِّكة التي تتتبع المشهد من زواياه المختلفة، وسميت هذه اللقطة بالتتبعيَّة؛ لأنها تركِّز على تتبع الحدث أو المشهد بدقة وتركيز وانتباه وإيماءة صريحة إلى ما تخطه في مسارها المشهدي، ومن هنا نعرِّف [اللقطة التتبعيَّة] باللقطة التي تتبع المشهد بحراكه البصريّ، لتحيط بالمشهد من زواياه المختلفة وفضاءاته البصريَّة التي تحيط به. وقد عرَّف الناقد محمد الصفراني اللقطة التتبعيَّة بقوله: "هي اللقطة التي تتَّبع فيه الكاميرا شيئاً ما؛ فتتحرك الكاميرا على حامل أو عربة متتبعة على سبيل المثال شخصاً سائراً"[1].

ومن القصائد المؤسَّسة على تقنية [اللقطة التتبعيَّة] قصيدتها الموسومة بـ[دنيا]، إذ تقول فيها:

"ضَيِّقَةٌ هذي الدُنْيَا
أتَلَفَّتُ لا أُبصرُ غيري
أجري في الطرقِ السريَّةِ
في دهليزٍ يدَّاخلُ،
في دِهليزْ،
أُبصرُ أسماكاً تعدو،
وثعابينَ تطيرْ..
وفضاءً يدخلُ في علبةِ قصديرْ..
ودماءً تنزفُ من سربٍ قطيعٍ
تلفظُهُ الأركانْ..
في كلِّ مكانْ"[2].

بدايةً، نشير إلى أنَّ اللقطة التتبعيَّة – في قصائد البستاني- ترمي إلى تتبع المشهد بإعداداته البصريَّة أو بهيئته البصريَّة المتدرِّجة، لتصل إلى بناء المشهد؛ من أجل تعميق أدواته التعبيريَّة؛ وتعزيزها بالتفصيل الدقيق عبر التناسب التتابعي المضيء لسيرورة المشهد دون انقطاع أو انكسار مشهديّ في سيرورة المشهد حتى سيرورته النهائيَّة.

---

(1) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 241. وانظر: وكوريجان، تيموثي، كتابة النقد السينمائي، ص 36.

(2) البستاني، بشرى، 2011- مخاطبات حوَّاء، ص 110- 111.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تستتبع إحساسها الشعريّ بالضيق بلقطات تصويريَّة تتبعيَّة، لقطة تقود الأخرى، وتتابع في مسارها المشهديّ الذي يقود إلى تكثيف اللقطات ببروز مشهدي مكثَّف، ومترابط، لإخراج متطلبات الرؤية المشهديَّة باندماج وتفاعل شعوريّ عميق، حيث أنَّ اللقطات تسير في مسار تتبعي كابوسيّ، أو أشبه ما يكون بالحلم: "أبصرُ أسماكاً تعدو/ وثعابينَ تطير"؛ إننا نلحظ فاعلية هذا التصوير الغرائبي المدهش الذي لا يمكن للسينما أن تصوِّره بيد أنَّ اللقطة الشعريَّة/ السينمائيَّة [اللقطة المشعرنة] هي القادر على توليف ذلك؛ إذْ لا يوجد في الواقع مثل هذا التصوير العجائبي من جهة، كذلك لا يمكن للسينما أن تنتج مثل ذلك غير إنتاج شعري من جهة ثانية"[1]، وقد وظَّفت الشاعرة اللقطة التتبعيَّة، لإبراز المشهد بصريًّا؛ بإيماءات تصويريَّة تمسرح الرؤية مشهديًّا إدخال الكاريكتوري التخييلي في الصور المتتابعة مما يجعلها بغاية الإثارة والدهشة المشهديَّة.

2- التشكيل البصريّ والمونتاج الشعريّ:

إنَّ ثمَّة اختلافاً دائراً بين النقَّاد حول تعريفهم للمونتاج في الفن السينمائي؛ فهاهو الناقد إيزابرجر، أرثر يُعَرِّف المونتاج السينمائي بقوله: "يعني فن المونتاج السينمائي حرفيًّا التجميع أو التركيب وهو سلسلة من الصدمات المترابطة والمنتظمة في تتابع معيَّن، وموجَّهة إلى مشاهد من أجل هدف توليد ردِّ الفعل المرغوب فيه. إنَّه ذاك التتابع الذي يولِّد المعنى، أمَّا الصورة المفردة أو اللقطة بذاتها فلا دلالة لها بل تكون مشوبة بالغموض، ولكن عندما ترتبط لقطة بلقطات أخرى في تسلسل حينئذٍ يصبح الفيلم ذا معنى"[2]. في حين عرَّف الناقد حمد محمود الدوخي [المونتاج السينمائي] بقوله: "هو عمليَّة ربط لقطة بأخرى"[3]؛ أمَّا تعريف "فن المونتاج في معجم الفن السينمائي: "فهو عملية فنيَّة وحرفيَّة في نفس الوقت، تقوم أساساً على عمليتي القطع واللصق، وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي"[4] في حين ورد تعريف فن المونتاج في معجم المصطلحات العمليَّة هو "تنظيم المشاهد واللقطات المصوَّرة"[5].

---

(1) الدخوي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة؛ ص 65.

(2) ازابرجر، آرثر، 2003- النقد الثقافي، تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، ص 76. نقلاً من التشكيل البصريّ ص 247.

(3) الدخوي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيَّة المعاصرة؛ ص 20.

(4) مرسي، أحمد كامل، ووهبة مجدي، 1973- معجم الفن السينمائي، ص 92. نقلاً من المونتاج الشعري، مرجع سابق، ص 21.

(5) الخطيب، أحمد شفيق- معجم المصطلحات الفنيَّة الهندسية، ط 2، ص 386. نقلاً من المونتاج الشعري، مرجع سابق، ص 21.

ومن المؤكّد أنّ سلسلة هذه التعريفات تجمعها ركيزة واحدة، و هي أنّ "أنّ المونتاج: عملية ربط وتوليف فنيّ جذّاب بين اللقطات؛ لتشكيل بنية مشهديّة مُحَفِّزة للقارئ بصريًّا؛ من خلال ما تثيره من إيماءات بصريّة إيحائيّة [شعريّة] تساعد اللقطات على البروز والتمثيل العياني المجَسَّد؛ على أساس ما تثيره هذه التقنية من تنشيط بصريّ يستتبعه تأمل وتدبر وتفكُّر في سيرورة المشهد ومغزاه الفني.

وقد توقف الناقد محمد الصفراني على مداليل نقديّة عميقة فما يخصّ فن المونتاج، إذ يقول: "إنّ تركيب المفردات في اللغة يماثل تركيب اللقطات في الفيلم على أسس بنويّة واحدة.. ومن هنا يمكن تعريف المونتاج بأنّه: فن صياغة وتركيب وترتيب الصور/ اللقطات في تسلسل فنّيّ لتؤدي دلالة بصريّة ذات مغزى فكري وفني يجسّد مضمون النصّ المراد تصويره للمتلقي/ المشاهد"[1].

وإنّ ما خلص إليه الناقد محمد الصفراني لدليل على وعيه المطلق بأهميّة الصورة السينمائيّة في تحريك الصورة الشعريّة؛ مما يجعل من أدبنا المعاصر أدباً تفاعليًّا؛ بإدخاله لهذه التقنيات البصريّة؛ التي تسهم في تمتين العلاقة بين النصّ ومتلقيه؛ وهذا ما أشارت إليه فاطمة البريكي في قولها: "من نافل القول: أنّ المبدع في "الأدب التفاعلي" يستحضر قارئاً، بل قرّاءً ضمنيين، عند كتابته لنصّه التفاعليّ، فهو دائم التفكير فيه أثناء إعداده لنصّه، كتابةً، وتصميماً، وإخراجاً. إنّ المبدع التفاعلي لا ينتج نصًّا كتابيًّا فقط، بل ينتج نصًّا يجمع بين الكتابة والصوت والصورة والحركة، وهو في كل أحواله يستحضر القارئ الذي سيستقبل نصّه هذا، ويُضمِّنه نصّه، مُفكِّراً في كيفيّة توصيل الفكرة له، وكيفيّة بيان ما يجب بيانه له كي يتحقق عنصر التفاعل بينه وبين نصّه... لذلك يظلّ هذا القارئ مسيطراً وحاضراً حضوراً ضمنيًّا ولكن قويًّا على طول مدة إنشاء النصّ التفاعلي، سواء أكان (قصيدة تفاعليّة) أم (مسرحية تفاعلية) أم رواية تفاعليّة"[2].

وبالنظر إل تجليات [فن المونتاج الشعريّ] في قصائد بشرى البستاني عثرنا على عشرة أشكال من تقنيات المونتاج تزدهي أشعارها ، و هي كالتالي:

أ- المونتاج التراكمي:

ونقصد بـ [المونتاج التراكمي]: المونتاج المبني على تقنية التراكم؛ إذ يقوم الشاعر/ المونتير بمراكمة اللقطات بشكل مُكَثَّف دفعة واحدة، دلالة على أهميّة الحدث، ومُحَفِّزاته البصريّة، ومُسَبِّباته الشعوريّة، لقطة لا تكاد تنتهي حتى تحلّ محلها لقطة أخرى؛ وهكذا، دواليك...

(1) الصفراني، محمد، 2008- التشكيل البصريّ في الشعر العربي الحديث، ص 250.

(2) البريكي، فاطمة، 2006- مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 168- 169.

ومن المؤكّد أنّ المونتاج التراكمي يؤدي دوراً تحفيزاً – على المستوى الفني- من خلال قدرته على التقاط حيثيات المشهد، من جوانبه كلها، بلقطات مكثفة، تستدعي التركيز والإتيان، وأكثر ما يكون هذا المونتاج في القصائد الدراميّة ذات المشاهد البانوراميّة التي تدلّ على حدّة التوتر والصراع؛ "في تصعيد الفعل الشعريّ للمشهد"[1]. وتتابع متحققاته البصريّة لاستقبال الحدث؛ بحدّته وتفاصيله وفاعليته المثيرة.

ومن القصائد المبنيّة بتقنية [المونتاج التراكمي] قصيدتها الموسومة بـ [أندلسيات لجروح العراق] التي تقول في أحد مقاطعها ما يلي:

"مائدةُ الوجْدِ تدورْ

ينهضُ نخلُ الأرضِ،

تلوبُ على السعفِ عناقيدُ الدمعِ

أدورُ مع الشجرِ اللاّئبِ

أجثو عند جذورِ الصحفِ الأولى

أُعلنُ بهجة قلبي

المجروحِ بوردِ الحبِّ

وأفْعَلُ ما لَم تفعلُ حوّاءُ

أشدُّ بأغصان الرمّانْ

عنقي..

ثم أ موتْ.."[2].

بداية، نشير إلى أنّ المونتاج التراكمي – في بنية الصورة المشهديّة في قصائد البستاني- يعتمد اللقطات المتواليّة، أو المكثّفة؛ التي تقوم على حساسيّة التجسيد من خلال تراكم المعطيات الحدث الشعريّ؛ وتبعاً لذلك، يؤدي المونتاج التراكمي فاعليته في التقاط الحدث بتوالي اللقطات المكثّفة التي تحقق صدمة الحدث/ وصدمة المشهد المؤطّر للحدث.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ المونتاج التراكمي يرصد تتابع اللقطات، إذ تقوم الشاعرة/ المونتير بمراكمة عدد من اللقطات وتتابعها، من لقطة إلى أخرى: [مائدةُ الوجدِ تدور- ينهضُ نخلُ الأرضِ- تلوبُ على النخلِ عناقيدُ الدمعِ/ أعلنُ بهجةَ قلبي المجروحِ بوردِ الحبِّ]؛ إلى أن تصل إلى ذروة الحدث الشعريّ ومحفّزات المشهد، عبر ميكانزم شعوريّ/ نفسي تمثيلي يبدو للمشاهد؛ وهنا تتحقق

(1) الدخوي، حمد محمود، 2009- المونتاج الشعريّ في القصيدة العربيّة المعاصرة؛ ص 81.

(2) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 60- 61.

شعريَّة المشهد بانوراميَّة المفتوحة التي تنم عن زخم الرؤى والانطباعات والدلالات؛ وهذا ما نلحظه في المشهد الختامي: [أشدُّ بأغصانِ الرمَّانْ عنقي ثمَّ أموتْ]، وقد وظَّفت الشاعرة تقنيَّة [المونتاج التراكمي]، لتجسيد المشهد بحركته البانوراميَّة المفتوحة بصريًّا على مداليل عميقة، لتحقّق ما يسمى بعمليَّة الإدراك البصريّ:

ب- المونتاج الومضيّ:

ونقصد بـ [المونتاج الومضيّ]: المونتاج المبني على تقنية الومضة الشعريَّة أو القصيدة البرقيَّة، و"الومضة الشعرية لحظة أو مشهد، أو موقف، أو إحساس خاطف، يمرُّ في المخيِّلة أو الذهن، ويصوغه الشاعر بألفاظ قليلة جدًّا "الاقتصاد اللغوي"، ولكنها محملة بدلالات كثيرة، وتكون الصيانة مضغوطة إلى حدّ الانفجار"[1]، ويقوم المونتاج الومضي على تكثيف اللقطات بسرعة فائقة، لتبدو أشبه بالومضة الضوئيَّة المشهديَّة السريعة التي سرعان ما تومض وتنتهي أو تتلاشى فجأة ببرقها الومضي السريع.

ومن القصائد المبنية بتقنية [المونتاج الومضي] قصيدتها الموسومة بـ [الأرض ثانية] التي تقول فيها:

"يختنقُ صوتُكِ سيِّدتي
لكنِّي أسمعُ هَمْسَكِ في القيدِ
ووسطَ شظايا النارِ
وأُبصرُ عطر الشبّو الليليّ
بهيًّا،
خلف الهمسِ المخنوقِ،
وخلفَ الإعصارْ.."[2].

لابُدَّ من الإشارة بداية إلى أنَّ المونتاج الومضي – في قصائد البستاني- يمنحها إيقاعاً بصريًّا ومضيًّا متتابعاً من خلال الإثارة البصريَّة [الميكانزم البصريّ] التي تبدو بتأثير الكادر، لخلق الإثارة والمتعة والإبهار الومضي السريع؛ ولذلك: تتمتع بمجال للتأثير أوسع مدًى من مجال تأثير اللغة المكتوبة، لأنها تعمل أساساً على الحواس والمشاعر، ومن ثمَّ فمجال تأثيرها غير زمني بمعنى أنَّه ليس محدَّداً بزمان معين، وفاعليتها تتجاوز زمن إنتاجها وهي عابرة للفروق جميعها[3].

---

(1) الموسى، خليل، 2010- آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 54.
(2) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)، ص 117.
(3) السيوي، عادل، 2003- ثقافة الصورة، ندورة نقديَّة، مجلة فصول، ع 62، ص 100.

ومن هذا المنطلق، يستحوذ المونتاج الومضي على حراك بصريّ يبهر العين؛ ويستثير حدقتها ومجال إدراكها البصريّ؛ إذ يسهم في هذا المونتاج الومضي في تحفيز القصيدة: "من خلال التنشيط، أو دمج الصوت والصور والأشكال الجرافيكيّة؛ كل ذلك في زمن محدود، وبشكل سريع وخاطف"[1]؛ وقد كان الناقد خليل موسى محقاً في قوله: "قصيدة الومضة هي قصيدة مكثّفة ومختزلة جدًا، وهي قصيرة جدًا أيضاً، وتقوم على المفارقة والسخرية لإثارة الاهتمام والدهشة والتشويق، ليبقى أثرها متوهِّجاً في النفس الإنسانيّة"[2].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ اعتماد البستاني المونتاج الومضي في إبهار عين المشاهد، إثر الصورة الومضيّة السريعة [أسمعُ هَمْسَكِ في القيدِ ووسطَ شظايا النار]؛ وهذه الصورة الومضيّة السريعة لا تترك مسافة زمنية للعين، لتمليها أو تجليلها؛ إذ سرعان ما تتلاشى لتحلّ محلها لقطة ومضيّة أخرى: [أُبصرُ عطرَ الشبّو الليليّ بهيًّا، خلف الهمسِ المخنوقِ وخلفَ الإعصار]؛ وقد وظّفت الشاعرة تقنيّة المونتاج الومضي، لإدهاش المشاهد بصريًّا بلقطة خاطفة، تستثيره إلى متابعتها وملاحقتها مندفقاً إليها بشهوة الفضول لاستقبال المجال الومضي الذي تتركه.

جـ- المونتاج التصادمي:

ونقصد بـ [المونتاج التصادمي]: المونتاج المنبني على تقنية المواربة/ والاختلاف والتصادم بين اللقطات، وذلك بأنْ يُصَوِّر المونتير لقطتين متصادمتين، تؤدي إلى تصادمهما دلاليًا أو مشهديًا لخلق بانوراما مشهديّة تعكس حدّ التوتر بين اللقطات، لتوسيع مدارات الرؤية المشهديّة وتحفيزها.

ومن المؤكّد أنّ أبر ما يحققه المونتاج التفاعلي هو خلق مفارقة مشهديّة بين اللقطات من شأنها أنها تزيد من وقعها البصريّ وحدّتها المشهديّة في استجرار المتلقي إلى عتبتها المشهديّة، وتحقيق ما يسمى بـ [الصدمة المشهديّة] التي تدهش المتلقي بميلانها البصريّ إلى المخالفة والمضاربة المشهديّة بين اللقطتين؛ لتعزيز مردودها البصريّ، لتنشيط الرؤية البصريّة/ وتعزيزها بنقيضها.

ومن القصائد المبنية بتقنية [المونتاج التصادمي] قصيدتها الموسومة بـ [مائدةُ الخمر تدور] التي تقول في أحد مقاطعها ما يلي:

"مائدةُ الحربِ تدورُ
أشقُّ عصا الموتِ

---

(1) البريكي، فاطمة، 2006- مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 88.

(2) الموسى، خليل، 2005- قصيدة الومضة في يمامة الكلام، جريدة الأسبوع الأدبي، ع 956. نقلاً من البريكي، فاطمة، مرجع سابق، ص 87.

وأفتحُ نافذةً للغزلانِ

السمكُ الأخضرُ يعدو في الفلواتْ

يبتلع الأوثانَ

يُبَدِّلُ خارطةَ الألوانِ

ويرسمُ أُخرى تنفرُ من أنملةِ الريشةِ

تهوي في قاعِ اللوحةِ

تُرْبِكُهَا

وتكسرُ ما خَطَّتْهُ الأُطرُ الغبراء"[1].

بدايةً؛ نشير إلى أنَّ المونتاج التصادمي – في قصائد البستاني- يهب اللقطات ديناميَّة مشهديَّة بحراكها البصريّ، وتتابعها الشعوريّ المحتدم إثر اللقطات المتصادمة المكثفة التي تولّد هذا الشعور المتوتر، وتثير الحركة النفسيَّة الصاخبة، ولعلّ أبرز ما أثارنا فيما يخصّ فاعليَّة الصورة وأنواعها ما أشار غليه الناقد شاكر عبد الحميد في قوله: "للصورة عدَّة أنواع، مثل الصورة الفوتوغرافيَّة والإدراكيَّة، وصورة الذاكرة، والخيال، وأيضاً يُسَمَّى بالصورة اللاّحقة، أي ما يحدث بعد أنْ ندرك مشهداً معيناً، ثم يختفي بينما تظلّ آثاره على شبكية العين، وقد أصبحت هذه الظاهرة تدرس ضمن أبحاث الذاكرة؛ وبخاصَّة الذاكرة قصيرة المدى، أو الذاكرة النشطة، فنحن نمتلك بالفعل نوعين من الذاكرة، الذاكرة طويلة المدى، والتي هي ذاكرة السنين والشهور، والتي توجد بها الأحداث الماضية، ثم الذاكرة قصيرة المدى تقنص المادة البصريَّة من العالم المحيط بنا، ثمَّ تعالجها وتحولها إلى الذاكرة طويلة المدى"[2]؛ ولذلك؛ فالمونتاج التصادمي يحفّز الصورة المشهديَّة، ويجعلها تترسخ في ذهن المتلقي؛ لتدخل في نطاق الذاكرة النشطة طويلة المدى.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعري- نلحظ أنَّ الشاعرة/ المونتير، تثير حساسيَّة المشاهد بالمونتاج التصادمي الذي تولّده من خلال التوليف بين اللقطات المتصادمة، لقطة أولى للحرب والموت، ولقطة مضادة للموت عبر لقطة رومانسيَّة لحركة الغزلان والسمك الأخضر الذي يدل على الحياة؛ وهاتان اللقطتين متصادمتان في إطارهما المشهدي بين دلالة أولى على الموت، ودلالة أخرى على الحياة؛ وقد وظَّفت الشاعرة/ المونتير الكادر المراد تجسيده بصريًّا؛ عبر فاعليَّة المونتاج التصادمي؛ لترسيخ فاعلية

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 64- 65.

(2) عبد الحميد، شاكر، 2003- ندوة ثقافة الصورة، مجلة فصول، ع 62، ص 101.

الصورة مشهديًا في الذهن، لتقوم المشاهد باسترجاعها كل حين، دلالة على عمق الصورة وحدّتها المشهديّة وإثارتها في تجسيد المشهد بصريًا.

د- المونتاج الانحرافي أو الانزلاقي:

ونقصد بـ [المونتاج الانحرافيّ/ أو الانزلاقيّ]: المونتاج المنبني على تقنية الانحراف المشهديّ؛ وذلك بأنْ يُقدّم المونتير/ اللقطات تباعاً، ثم ينحرف في مسار بعض اللقطات بشكل مفاجئ، ليحفّز المشهد بالانحراف المشهديّ إثر تجاوز اللقطات المتضادة/ أو المعكوسة في الإطار المشهديّ العام المؤطّر لبؤرة الحدث أو الموقف الدرامي المجسد.

ويُعَدُّ المونتاج الانحرافي/ والانزلاقي من أكثر المونتاجات الفنيّة تحفيزاً، لأنَّ اللقطات تنحرف فيه عن مساراتها الفنيّة المتعالقة في تشكيل المشهد العام لغايات فنيّة غير متوقعة، تهدف إلى تفعيل المشهد وتخليق الإثارة المشهديّة.

ومن القصائد المبنية بتقنيّة [المونتاج الانحرافي/ والانزلاقي] قصيدتها الموسومة بـ [صواريخ آخر الليل] التي تقول فيها:

بغدادُ.. نارٌ هو الدربُ
مصيدةٌ،
لُجّةٌ من لظىً
يقفونَ على طرقِ الموتِ
أشهدُهُم...
يُشْرِعُونَ سنابلَ بيضاً مثلَ النبوّةِ
بيضاءَ مثل السماءْ.
....
قفي...
ودعيني ولا تذهبي
قُبَلٌ في الأكفِّ
وفوقَ الجبينِ عناقيدُ وردٍ طريٌّ
وتيجانُ مملكةٍ لم تضعْ بَعْدُ
لا تقفي،
أوقفيني..
المحطّاتُ دافئةٌ بالوداعِ

ودامية بالصراع

المحطّات ملغومةٌ بالبكاءْ

وما بينَ جفنينِ

جفني وجفنكِ

قيدٌ،

ودالِيةٌ،

ونداءْ[1].

بدايةً، نشير إلى أنَّ المونتاج [الانحرافي/ الانزلاقي] – في قصائد البستاني- يؤدي دوراً فنيًّا معادلاً لما تحققه الجملة الشعريَّة في انحرافها الاستعاريّ؛ فالشاعرة تمتلك رؤية مونتاجيَّة عميقة في التقاط المشاهد المنزلقة التي تنحرف في مسار المشهد، لإثارة المشهد بصريًّا من جهة، وكسر روتينه المتوقع بلقطات مفاجئة تستثيره وتُعَزِّزه فنيًّا، بانعكاسات مشهديَّة تتجاوز طابعهاً المرئي إلى طابعها التخييلي، نظراً إلى ما تتركه في فضاء إيحائي إثر انحراف اللقطات وانزلاقها مشهديًّا؛ وتبعاً لذلك يأخذ المشهد لديها مديات إيحائيَّة من التكثيف، والإيحاء البصريّ الذي تولِّده على مستوى لقطاته الجزئية ومشهدها العام.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ الشاعرة/ المونتير؛ تقوم برصد تتابع اللقطات المشهديَّة البانوراميَّة الدامية التي تصوِّر بها وضع بغداد الراهن: [بغدادُ = نارٌ- مصيدةٌ- لجةٌ من لظًى]، ثم تنحرف في مسار اللقطات تدريجيًّا بلقطات مفاجئة أو معكوسة في مدلولها وإيحائها البصريّ: [سنابلُ بيضاء مثل النبوَّة]، و[بيضاء مثلَ السماء]، وإننا نلحظ هنا أنَّ المونتاج الانزلاقي لم يُعزِّز فاعليَّة المشهد بصريًّا فحسب، وإنما عزَّز من بؤرة الإيحاء البصري للصور واللقطات المتدفقة فيما بعد، ليأتي القول التالي مردوداً بصريًّا لتلك التغيرات المفاجئة في بنية المشهد الشعري؛ وهذا ما انعكس على اللقطات المتصادمة التالية: [المحطَّاتُ دافئةٌ بالوداعِ/ داميةٌ بالصراع/ ملغومةٌ بالبكاء]، وهذا الانزلاق والتضاد المشهديّ يؤكِّد على الاهتزاز البصري في حركة المشهد، تبعاً لما تثيره اللقطات من تصادم واختلاف، وهذا يدلنا على أنَّ الشاعر شأنه شأن المخرج السينمائي يدفع باللقطات المفاجئة لإثارة الفيلم والشاعر يفعل ذلك لتحريك المشهد؛ وتعزيز طيف الصور المشهديَّة دلاليًّا؛ لأنَّه يعي: "أنَّ فعل المشاهدة بوصفه مجالاً للبحث يدرك جيداً أنَّ ما تراه العين على نحوٍ ظاهريّ يكون موَجَّهاً، نحوها، محملاً بمجموعة كليَّة كبيرة من المعتقدات والرغبات وكذلك بمجموعة من اللغات المُشَفَّرة والأجهزة المرتبطة بالنوع.."[2].

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 52- 53.

(2) روجوف، إيريت، 2003- دراسة الثقافة البصريَّة، تر: شاكر عبد الحميد، مجلة فصول، ع 62. تر: شاكر عبد الحميد، ص 175.

وقد وظّفت الشاعرة تقنية [المونتاج الانحرافي أو الانزلاقي]. في تقريب المشهد إلى عين المتلقي؛ بحراكه المشهديّ؛ من خلال التلاعب فنيًا بالمشهد بالانزلاق في بعض اللقطات إلى مستوى فنيّ غير متوقع، تجعل المتلقي في تحفّز واستغراق دائم في مثيراته الفنيّة، ولقطاته البعيدة عن حيّز التوقع والإدراك المباشر.

هـ- المونتاج المتقطّع:

ونقصد بـ [المونتاج المُتقَطّع]: المونتاج المبني على تقنية الفصل/ والوصل؛ أو التوقف/ والحركة؛ وذلك بأنْ يُقَدِّم المونتير اللقطة تلوَ الأخرى، بفاصلٍ زمنيّ متباعد بين اللقطات حيناً، ومتقارب حيناً آخر؛ تبعاً لما يؤسّسه المشهد من مستتبعات بصريّة، وحراك بصريّ مستهدف للإثارة، والتركيز، والعمق في تقصي اللقطات؛ ورصد تتابع المشاهد فنيًا.

ويُعَدُّ المونتاج المُتقَطّع من المونتاجات الفنيَّة الفائقة في ترسيم المشهد تبعاً لمواطن تفعيله بصريًا؛ بمعنى: أنّ المونتاج المتقَطّع يُرَكِّز على اللقطات الخصبة بالايحاءات والمداليل العميقة، متوقفاً عندها، ثم يسترسل في بقية اللقطات الأخرى (الثانويّة/ أو العابرة) التي لا تخدم الرؤية المشهديّة قدر فاعليّة اللقطات الكبرى الدسمة بإيحاءاتها ومدلولاتها البصريّة؛ وتبعاً لذلك تتحدّد فاعليّة اللقطة من خلال التركيز عليها بصريًا؛ والتوقف عندها فترة زمنيّة محدّدة؛ ليتملاها المشاهد بإمعانٍ وتركيز بالغي الدقّة والتحفيز وهذا ما لا يتسنى للقطات الثانويّة الأخرى.

ومن القصائد المبنية بتقنيّة [المونتاج المُتقَطّع] قصيدتها الموسومة بـ [غرق لؤلؤة التاج] التي تقول فيها:

القاعةُ فارغةٌ
إلاّ من نافورةِ دمْ..
القاعةُ فارغةٌ إلاّ من خيطِ الضوءِ الأصفرْ..
القاعةُ فارغةٌ
لكنَّ الضوضاءُ
تخصبُ جلبابَ القاضي
بكراتٍ حمراءْ..
القاعةُ فارغةٌ
لكنَّ الملكةْ..
خانتها الشبكةْ
هبطتْ مركبةٌ وسطَ القاعةِ

غادرها الجمعُ الحاشدُ مرتبكاً.."[1].

بداية، نشير إلى أنّ المونتاج المُتقَطِّع – في أغلب المشاهد الشعريّة عند البستاني- يمنحها فعاليّة المشاهد العميقة/ أو المُركّزة؛ إثر الاستفزاز البصري المرافق لبعض اللقطات المُركّزة، ذات العمق الإيحائي في تحفيز الرؤية البصريّة، لتمليها وسدّ فراغاتها المفتوحة التي تدفع المتلقي إلى تأمل بعض اللقطات والتوقف عندها مليًّا، لتحديد المفصل البصريّ في المشهد الشعريّ، وتحليل مراميه الفنيّة.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ الشاعرة تعتمد تقنية [المونتاج المُتقَطِّع]، في تملي المشهد الشعريّ، من خلال التركيز على بعض اللقطات المحوريّة [ذات العمق المشهدي في إصابة المغزى الفني]، وهذه اللقطات تنبني على لقطة محوريّة تتكرر دوماً، لتثير الحركة المشهديّة، وتُعزّز طيفها الدلاليّ؛ وهذه اللقطة هي [القاعة فارغةٌ]، ثم تتوالى اللقطات الأخرى، وكل لقطة تمنح المشهد حركيّة بصريّة متوثبة، تدفع المشاهد إلى إعمال فكره وبصره في تقصي أبعادها، وهي [القاعة فارغةٌ إلاّ من نافورةِ دم]؛ ولعلّ أبرز ما يعزّز فاعليّة اللقطات المشهديّة عمقاً تقنيّة [الفلاش باك] التي تمثله أداة الاستثناء [إلاّ] حينٌ، وحرف الاستدراك [لكن] حيناً آخر، فهما بمنزلة الموجّه البصريّ لفاعليّة اللقطات العميقة المركزة التي تستثير الحدث وتعمّق الرؤية المشهديّة؛ وفق التتابع التالي:

* القاعة فارغة [إلاّ] (من نافورة دمْ)
* القاعة فارغة [إلاّ] (من خيطِ الضوءِ الأصفر)
* القاعة فارغة [إلاّ] (الضوضاء تخصب جلباب القاضي بكرات حمراءْ)
* القاعة فارغة [إلاّ] (الملكة خانتها الشبكة... هبطت مركبةٌ وسطَ القاعة)

(غادرها الجمعُ الحاشدُ مرتبكاً)

(اللقطات المُركّزة)

إنّنا – من خلال تدقيقنا- في سيرورة اللقطات نلحظ تفعيل الشاعرة/ المونتير للقطات المكثفة مشهديًّا عبر تقنيّة [الفلاشُ باك] أو [الباكجكتور] الموجّهة صوبها؛ بأداة الاستثناء [إلاّ]، أو حرف الاستدراك [لكنّ]، لتأتي اللقطات مُركّزة بصريًّا، تبعاً لموجهات الرؤية المشهديّة؛ التي تستتبعها اللوحات الخصبة الموجّهة إلى القارئ لتمليها بصريًّا بغاية وتركيز بالغين.

و- المونتاج الارتجاعيّ [الخلفي]:

ونقصد بـ [المونتاج الارتجاعي (الخلفي)]: المونتاج المنبني على تقنية [الفلاش باك] الإرجاع البصريّ إلى لقطة ما، أو مشهد ما على نحوٍ استثنائي، نظراً إلى فاعليّة اللقطة الارتجاعيّة في تعزيز فاعليّة

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 79- 80.

الاستجابة المشهديّة؛ وذلك لتركيز فاعليّة المشهد صوب اللقطة المرتجعة لتأكيد دورها وأهميتها في إثارة المشهد؛ بإرجاعه على نحو مكافئ إلى لقطة خلفية تثيره دوماً.

وتنبع أهميّة المونتاج الفني الارتجاعي الخلفي [Flash- Back] من قدرته على تحقيق الاستجابات الذاتيّة إثر المشهد المرتجع بلقطات مكثفة، تعود إلى الخلف؛ لإبراز بعض اللقطات في تركيز مدلولها؛ لتعزيز الرؤية؛ وتفعيلها مشهديًا؛ ليتمتع المشاهد بمشاهدة فاعلة في ربط السابق باللاّحق؛ ليدرك سيرورة المشهد ومستتبعاته البصريّة والإيحائيّة الفاعلة في تبئير الرؤية البصريّة؛ وتفعيل مردوها الفني.

ومن القصائد المبنية بتقنيّة [المونتاج الارتجاعي (الخلفي)] قصيدتها الموسومة بـ[غرق لؤلؤة التاج]، التي تقول فيها:

"القتْ ثمَرهْ...
وانسحبتْ في زاويةِ البستانِ الشجرةْ.
كانتْ تتَلَفّتُ،
تبحثُ عمَّنْ يجرحُ تلكَ الصخرةَ
عمَّنْ يستنطقُها
عمَّنْ يستدركُ عذبَ الماءْ..
منها
كانَ دخانٌ أسودٌ يستغرقُهَا
كانَ الليلُ يحاورها...
عن طارقةٍ تأتي،
تذهبُ
مُتَنَكِّرةً في زيٍّ فراشاتِ الفجرْ..
أو في زيّ طيورِ البحرْ
راكبةً...
راجلةً.
طائرةً فوقَ شجيراتِ الليمونِ
تراودُ صمتَ الشرفاتْ.
القتْ ثمرةْ..
وانكفأتْ في زاويةِ البستانِ الشجرةْ
غرقتْ لؤلؤةُ التاجِ بقعرِ العكسِ

تحالفَ شوكُ الصَّبيرِ على الأسَى

ذاكَ غروبٌ لم يحفظ مَقْعَدَنا

تحت الأغصانِ

نسيمُ الليلِ يُفَتِّحُ جرحَ الأشجارْ

سقطتْ راقصةٌ فوق الأوتارْ

واغتربتْ في صالاتِ الحزنِ العَتَبَة"[1].

لابُدَّ من الإشارة بداية، إلى أنَّ المونتاج الارتجاعيَّ الخلفي – في قصائد البستاني- يهبها إثارة مشهديَّة متحققة للكثير من صورها المشهديَّة؛ بالتركيز على المشاهد المرتجعة، التي تحقِّق الاستجابة البصريَّة؛ لتلقي مثل هذه اللقطات بإمعانٍ وتركيزٍ عالٍ ودقيق، نظراً إلى فاعليَّة هذه اللقطات في تثبيت الرؤية/ أو اللقطة على مركز الرؤية البصريَّة التي تعزِّز فاعليتها المشهديَّة وتمثلها التجسيديّ الترسيميّ الدقيق للمشاهد المرتجعة في تخطيطها الفنيّ (الدوبلاج) المتقن.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ الشاعرة/ المونتير تعتمد [المونتاج الارتجاعي الخلفي] في ترجيع المشهد أو اللقطة المحوريَّة المُرَكَّزة؛ لتقوم بدورها الفني الاستقطابي للقطات والترسيماتت المشهديَّة الأخرى؛ وتُعزِّز بؤرتها المشهديَّة؛ وهي: [ألقت ثمرة وانسحبتْ في زاوية البستانِ الشجرة] وهذه اللقطة الإرجاعيَّة تؤدي دلالة بصريَّة تحفيزيَّة للمشهد الشعريّ عامَّةً بوصفها مركز الرؤية البصريَّة ومنبعها الرئيس في تجذير المشهد الشعريّ فنيًّا، وعلى الرغم من تتابع اللقطات الأخرى وتسارعها تماشياً مع لغة السرد الوصفي فإنَّ المشهد الارتجاعي قام بدور الرابط الفني في ربط اللقطات وتركيز مدلولها البصريّ صوب اللقطات الرئيسة المرتجعة كلّ حين؛ وقد أسهمت تقنيَّة [المونتاج الارتجاعي] في تبئير دلالة المشهد وتفعيله بصريًّا.

ز- المونتاج التنافري:

ونقصد بـ [المونتاج التناظري]: المونتاج المنبي على تقنية التناظر البصريّ بين جانبين أو لقطتين متناظرتين، وذلك بأنْ يعرض المونتير لقطة تتبعها لقطة أخرى مناظرة لها، كمؤشر على فاعل على ديناميَّة التناظر المشهديّ بين اللقطات، في خلق المغايرة المشهديَّة التي تحقق صدمة المشهد كثافة وحضوراً فعَّالاً في تبئير الحدث وتعميق مقتضياته البصريَّة.

وأبرز ما يُحَقِّقه [المونتاج التناظري] المجاذبة بين اللقطات المتباعدة، لإثارة المشهد، وتبئير مدلوله، ومن هنا جاء اهتمام تيار ما بعد الحداثة بعملية المجاذبة بين [البصريّ/ والنصّيّ] في تأسيس علم الجمالي

(1) المصدر نفسه، ص 78- 79.

(النصّيّ) الذي يجمع [المشهدي/ البصري]، حيث: "كانَ اندفاع التركيز الحداثي على الشكل الجميل نحو المزيد من الانفصال بين النمطين [البصريّ/ والنصّيّ] قد حدا بالشعر والرسم إلى التشبث أكثر بخصوصيَّة كلٌ منهما بذاته، كمؤشّر خارجي على الجودة، تبدو ما بعد الحداثة ميَّالة إلى صدمة المغايرة"[1].

وتبعاً لذلك، يأتي المونتاج التناظري لتوليف اللقطات المتناظرة في مشهد شعريّ حداثاويّ يعكس ديناميَّة اللقطات وتفاعلها في مسارها النصّيّ المشهدي المكثف [فلمنة المشاهد المتناظرة]. ومن القصائد المبنية بتقنيَّة [المونتاج التناظري] قصيدتها الموسومة بـ [ماروته دجلة للبحر] التي تقول فيها:

"سقطتْ دمعةُ الحبِّ في راحةِ الحربِ

أو سقطتْ دمعةُ الحربِ في راحةِ الحبِّ

لا فرقَ..

إنَّ المسارح مربكةٌ

والمناهجُ أمركةٌ

والمياهُ تشقُّ الترابَ إلى فتنةٍ شاهدةٌ

والصواريخُ تأتي وتذهبُ

تأتي وتذهبُ،

والطائراتُ على مهلها توقظُ الأنبياءَ

من المحنِ الهامدة.."[2].

لابُدَّ بداية من الإشارة إلى أنَّ المونتاج التناظريّ – في قصائد البستاني- يمنحها مشهديَّة تكثيفيَّة مضاعفة، من خلال خصوصيَّة التناظر المشهديّ بين اللقطات لدرجة منح المشهد الشعريّ بلاغة فنيَّة ومصداقيَّة تصويريَّة مضاعفة تحوِّل المشهد إلى نموذج فنيّ بليغ شديد التكثيف والإيحاء، ومن أجل ذلك تكمن مصداقيَّة المشهد من خلال قربه من إدراكنا الجماليّ كما لو أنَّه جزء من مداركنا وأحاسيسنا الداخليَّة: "فبالجمال وحده ندرك شيئاً ما كما لو كان بالفعل على علاقة بنا، كما لو كان متلائماً سلفاً، مع بنية إدراكنا، واضعين ملكاتنا في حال من اللعب الحرّ الذي يجعلنا لا نفكّر في شيءٍ بعينه"[3].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ الشاعرة تعتمد [المونتاج التناظريّ] في خلق المفارقة باللقطات المعكوسة، لتكثيف إيحاءاتها المشهديَّة؛ بعكس اللقطة؛ وإثارة تناظرها المشهديّ، كما في اللقطة المعكوسة التالية: [سقطتْ دمعةُ الحبِّ في راحةِ الحربِ]، أو [سقطت دمعةُ الحربِ في راحةِ الحبِّ]؛ وهذا

(1) ميلفيل ستيفن، وريد نيجر، بيل، 2003- الرؤيةوالنصيَّة، تر: سيد عبد اللّه، مجلة فصول، ع 62، ص 202.

(2) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 46.

(3) ميلفيل ستيفن، وريد نيجر، بيل، 2003- الرؤيةوالنصيَّة، ص 196.

الجدل في عكس المداليل وقلب الرؤى يخلق مناورة مشهديّة تُرَكِّز سيرورة المشهد وتستثير حساسيته المشهديّة؛ وكذلك أتبعت هاتين اللقطتين بتناظر فنيّ مشهديّ بين قولها: [المسارُ مربكةٌ/ والمناهجُ أمْرَكَةٌ]، لإبراز المشهد وتجسيده بصريًّا أمام المتلقي؛ وتبعاً لذلك وظَّفت الشاعرة [المونتاج التناظري]، لقلقلة المشهد، وتجسيده بصريًّا بإثارة مشهديّة بصريّة مفتوحة الرؤى والأطياف البصريّة.

ح- مونتاج المغايرة أو المفارقة:

ونقصد بـ[مونتاج المغايرة أو المفارقة]: المونتاج المنبني على تقنية [المغايرة/ أو المفارقة]، وذلك بأنْ يُقَدِّم المونتير لقطات متباعدة (مفارقة لبعضها البعض) بهدف تركيز مدلولها واستقطابها للمعنى الجدليّ أو المدلول الجدلي المفتوح؛ والمشاهد الجدليّة غالباً ما تثير النفس وتحفِّز مداليلها الباطنيّة (المستعصيّة) بوصفها أكثر بروزاً في تحريك المُشاهِد بالجذاب صوب المشاهد الجدليّة المشوِّقة.

ويُعَدُّ مونتاج [المفارقة/ أو المغايرة] من أكثر المونتاجات المشهديّة فاعليّة في استقطاب المُشاهِد، نظراً إلى ما يثيره هذا المونتاج من مغايرة واختلاف وارتياب أحياناً، إثر بعض اللقطات والمشاهد المحتدمة بصريًّا؛ وتبعاً لذلك يؤدي هذا المونتاج دوره الفنيّ من خلال إبراز المماحكات المشهديّة التي تمدّ جسور التواصل بين المبدع والمشاهد، بجاذبيّة الإدهاش والتطريز المعاصر.

ومن القصائد المبنية بتقنية [مونتاج المغايرة/ أو المفارقة] قصيدتها الموسومة بـ[ماروته دجلة للبحر] التي نقتطف منها ما يلي:

"إنِّي أستريحُ على شاطِئٍ من لظى
وأُقاومُ وَخْزَ الرياحِ التي خبَّأتْ ليَ
سبعينَ أغنيةً من عبيرْ
أُغازلُهَا في الصباحِ
وأُودِعُهَا في المساءِ شغافَ فؤادٍ تَجَبَّرَ
ثم انحنى للصلاةِ على وردةٍ من سعيرْ"[1].

لابُدَّ من الإشارة بدايةً إلى أنَّ [مونتاج المغايرة/ أو المفارقة] – في قصائد البستاني- غالباً ما يأتي لتوليد التنوّع والتباين بين المشاهد واللقطات؛ لإبراز احتدامها وتناميها مشهديًّا؛ بوصفها محفِّزات بصريّة تدفع المشاهد إلى طرح تساؤلات واستفسارات عديدة عمَّا تولِّده من نوازع تأمليّة واستبطانات نفسيّة تفضي إلى إحساس عميق وتأمُّل مفتوح.

(1) البستاني، بشرى، 2010- أندلسيات لجروح العراق، ص 46- 47.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني/ المونتير، تعتمد مونتاج المفارقة في اللقطات التالية:

* [إنّي أستريحُ على شاطئٍ من لظًى] (مفارقة مشهديَّة بين لقطة للشاطئ تدلّ على البرودة/ ولقطة مجاورة للظى تدلّ على النار واللهيب).

مونتاج المفارقة بين لقطتين متضادتين

* [أُقاومُ وخزَ الرياحِ التي خبّأتْ لي سبعينَ أغنيةً من عبير] (مفارقة مشهديَّة بين [وخز الرياح] التي تدلّ على الدمار والخراب/ وسبعين أغنية من عبير التي تدلُّ على الراحة والمتعة والسرور

مونتاج المفارقة

* [أُغازلُها في الصباحِ/ وأودعها في المساءِ شغاف فؤادٍ تَجَبَّر]

(مفارقة بين المغازلة في الصباح/ والقسوة في المساء) مفارقة مشهديَّة.

* [ثم انحنى للصلاة على وردةٍ من سعير]

(مونتاج المفارقة)

بين لقطة رومانسيَّة (الوردة) التي تدلُّ على الراحة والمتعة والسرور (الجنة) والسعير الذي يدلُّ على العذاب والجحيم (النار).

(مونتاج المفارقة)

ومن خلال مطالعتنا – في الشكل السابق- نستنتج أنَّ مونتاج المفارقة – في المقبوس السابق- يؤدي إلى إبراز حدَّة الصورة المشهديَّة، لتنامي حركتها المشهديَّة وتكثيف إيحاءاتها البصريَّة ومدلولاتها النفسيَّة؛ وقد وظَّفت الشاعرة تقنيَّة [مونتاج المفارقة]؛ لإبراز توتر المشهدين واحتدامهما دلاليًا وبصريًا، بغية تمليهما العياني المحسوس من قبل المشاهد، والتفاعل مع مثيرات كل نقطة على حدة؛ ومقارنتها بالتي تليها؛ لتملي عمق المفارقة وحدتها الشعوريَّة.

م- المونتاج التضافري أو التلاحمي:

ونقصد بـ [المونتاج التلاحمي]: المونتاج المبني على تقنية التضافر المشهديّ/ أو التلاحم المشهديّ، وذلك بأنْ يُوَلِّف (المونتير) بين اللقطات؛ لخلق التلاحم والتآلف بين المشاهد لتعزيز مدلول الرؤية المشهديَّة العامة المجسدة التي يبينها المبدع أو مركِّب الفيلم.

ويُعَدُّ [المونتاج التضافريّ/ أو التلاحمي] من المونتاجات التوليفيَّة التي تحاول لملمة شذرات المشهد وجزئياته المختلفة، ليحسّ المشاهد بهذا التلاحم المشهديّ؛ بتوليف اللقطات التي تتضافر فيما بينها في تركيب سيناريو الفيلم، وبث المدلول المشهديّ المتوافق مع كتلة اللقطات المستخدمة لإثارة المشاهد، واستدرار ترقبه وفضوله إلى إكمال المشهد.

ومن القصائد المبنيَّة بتقنية [المونتاج التضافري/ أو التلاحمي] قصيدتها الموسومة بـ [أندلسيات لجروحِ العراقِ] التي تقول في إحدى مقاطعها ما يلي:

"دبَّاباتُ الغزوِ تدور
يشتعلُ البحرُ على خصرِ الصحراءِ
النخلُ على صدرِ البدويَّةِ
تُرْخِي في الفجرِ ضفائِرَهَا
تفتحُ ساعدها للنجمِ الكذَّابِ
فيخجلُ وردُ الليلِ
ويرتدُّ الشجرُ المطعونُ ببرقِ النّاياتِ
جبالٌ تفتحُ في حزني معطفها
وطيورٌ تأكلُ من ياقوتِ الحلمِ
قبورُ الشهداءْ
تنهضُ في الفجرِ،
وتهبطُ للنهرِ،
يمامٌ أخضرُ يتبعها
ويحفُّ بها النرجسُ
ينثالُ عليها الطَّلُّ الأخضرُ
باسقةٌ أحزانُ الشجرِ الباذِخِ
طلعُ الحزنِ نضيدٌ..
تبكي الأرضُ من الحُمَّى"[1].

نشير بداية، إلى أنَّ المونتاج [التضافري أو التلاحمي] - في قصائد البستاني- يقوم بتوليف اللقطات المتباعدة والمتضافرة في المشهد الشعريّ الواحد، مما يُحَفِّزه، ويثيره مشهديًا، إذ إنَّ اللقطات

---

(1) المصدر نفسه، ص 12- 13.

المتضادة أو المتنافرة في نسقها الشعري تفاجئ القارئ، أو تصدمه بهذا المونتاج التوليفي المثير الذي يلقي بظلاله الفنيّة وإيحاءاته المشهديّة على المشهد التصويريّ العام، مما يجعله مكثّفاً متضافراً في بثّ الرؤية أو تحفيز الموقف المشهديّ الملتقط.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ الشاعرة/ المونتير قامت بتوليف اللقطات المتباعدة، لقطة أولى للدبّابات، وأخرى للبحر، وأخرى للنخل، ولقطات متوالية لورد الليل، والنرجس والشجر الباذخ، وقبور الشهداء، والطيور، وعلى الرغم من أنّ هذه اللقطات منفصلة، لا يوجد بينها رابط محدّد، بيد أنّ الشاعرة/ المونتير قامت بتوليفها، لتشكيل مشهد رومانسيّ يعكس حزنها وقلقها؛ وإحساسها المتناقض إزاء الوجود، لهذا أغلب المشاهد تنبني على تناقض واصطراع [جانب مضيء بالحياة] وجانب [معتم بالحزن والجراح]؛ وقد استطاعت الشاعرة/ المونتير أنْ تولّف هذه اللقطات من خلال [المونتاج التضافريّ] الذي أسهم في تجسيد المشهد بصريًا للمتلقي، ليتملّاه- بوضوح- وإدراك تأملي مفتوح.

ي- المونتاج التباعدي/ أو التبعيدي:

ونقصد بـ [المونتاج التباعدي/ أو التبعيدي]: المونتاج المنبني على تقنية التقطيع المشهدي؛ أو التبعيد الحرفي بين اللقطات، وذلك بأن يقوم المونتير بتبعيد اللقطات، بشكل قصدي، للدلالة على تشظي المشهد، بغية ترك مساحة مفتوحة للمشاهدة لتوليف ما قد تباعد قصداً، في مخيلته لتحس المشاهد وترسم اللقطات بعناية فائقة.

وقد يلجأ الشاعر/ المونتير إلى هذه التقنيّة، لتوسيع دائرة المشهد، للدلالة على التفاصيل والأشياء التي يلتقطها، بعبثها وفوضاها الحقيقية، لوضع المتلقي في المسار الحقيقي للقطات كما هي على أرض الواقع أو كما هي في عين الحقيقة دون تزويق أو تزييف.

ومن القصائد المبنية بتقنيّة [المونتاج التباعدي/ أو التبعيدي] قصيدتها الموسومة بـ [أندلسيات لجروحِ العراق] التي نقتطف منها المقطع التالي:

دبّاباتُ السلبِ تدورْ
بغدادُ تنامُ على عطبِ الوردِ
وأسلابِ الياقوتْ
مرجانُ مآذِنِها في أيدي السلاّبةِ
والقرنُ الحادي والعشرونْ
منكفِئٌ
يرتجفُ الخجلُ الأصفرُ في شفتيه...
الجرحُ رمادْ...

عطرُ الشيحِ على الأعوادِ
صريخُ الليلِ،
صهيلُ الخيلِ
نشيجُ الحورياتْ...
بغدادُ...
اللوعاتُ...
العبراتُ...
الطعناتُ...
ظهرُكِ ينزفُ...
مفتاحُكِ ثانيةٍ في جيب الأمريكيّ
يُخَضِّبُهُ الدمْ..
يا ويلي...
قمرُ الحلمْ
صارَ وسادةْ...
وعظامُ الأطفالِ وقودْ[1].

بدايةً، نشير إلى أنّ المونتاج التبعيديّ – في قصائد البستاني- يمنحها فيضاناً شعوريًّا في تلقي المشهد، إثر تشظّي اللقطات وتباعدها، لدرجة أنّ الخيوط الرابطة بين المشاهد تبدو وكأنّها مُحطَّمةٌ أو متلاشية، وذلك يبدو نابعاً من رغبة الشاعرة بشرى البستاني في رصد المشاهد واللقطات كما هي عليه في واقعها العياني البصريّ الُمشاهَد، لتخلق في المُشاهِد حُبَّ الترقب ورغبة الاستطلاع لمعرفة حيثيات المشاهد وتوليفها؛ وهو ما تُعَزِّزه السينما لدى متلقيها عبر توجهها المحموم إلى ما هو مدهش، وإلى الإثارة الدائمة للانفعالات[2].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ الشاعرة/ المونتير تقوم بالتقاط المشاهد، وتبعيدها بمونتاج بصريٍّ متباعد، لقطة تأتي ثم تتبعها لقطة أخرى لا علاقة لها بما يسبقها، وما يتلوها من لقطات، وهذا ما نلحظه من خلال توالي اللقطات وتتابعها؛ لقطة لبغداد ولقطة أخرى للدبّابات ولقطة لعطب الورد ولقطة للمآذن، ولقطة للجرح، والعطر وصريخ الليل، وصهيل الخيل، والطعنات؛ والعبرات

(1) المصدر نفسه، ص 26– 27.
(2) عبد الحميد شاكر، 2003– ندوة ثقافة الصورة، ص 123.

والدماء؛ وهكذا تتوزع اللقطات دون رابط فنيّ يجمعها؛ وهنا تبدو اللقطات مشتتة ومتباعدة، تنمّ على تشظي المشهد وتبعثر اللقطات، تدليلاً على حالة الفوضى التي سكنت بغداد إثر الاحتلال الأمريكي الذي عاث فيها دماراً وخراباً وفساداً وفوضى عارمة. وقد وظّفت الشاعرة/ المونتير تقنية [المونتاج التبعيدي] لرصد الواقع المشهدي الدموي الحقيقي الذي تعيشه بغداد في ظلّ الاحتلال الأمريكي دون تزويق أو تزييف؛ لجذب المشاهد إلى الصورة الحقيقيّة والمشهد الدموي الراهن الذي يجري على أرض العراق الشقيق.

ك- المونتاج الصوتي/ البصري:

ونقصد بـ [المونتاج الصوتي/ البصريّ]: المونتاج المنبي على تقنية تجسيم الصوت، تبعاً لحركة الصورة، وذلك بأنْ يقوم المونتير بتوليف المشهد صوتاً وصورةً، ليعبِّر بمصداقيَّة شعوريَّة عن الحدث المشهديّ بتلازم المثيرين [الصوتي/ والبصري] معاً في تركيز المشهد، ومعايشته في الصوت الداخلي للشخصيَّة أو المشهد المجسَّد؛ وهذا المونتاج من أبرز المونتاجات السينمائيَّة تركيزاً وعنايةً في جذب المشاهد؛ ومن أجل ذلك لا تستغني عنه السينما إطلاقاً في فلمنة المشهد وتحفيزه بصريًا؛ لوضع المشاهد في قلب الأحداث وبؤرة تزاحم الأفكار والهواجس النفسيَّة، وهذا ما أشار إليه الناقد شاكر عبد الحميد بقوله: "تستعين السينما بتقنيات تجسيم الصوت الحديثة، وتجسيم الصورة على نحوٍ يكسبها عمقاً وهميًا، وغير ذلك من المؤثرات، من أجل وضع المشاهد في قلب الأحداث"(1). وكما قال كراكوير: لقد أصبح الفيلم عملاً فنيًا يتكوَّن من المؤثرات على نحو كليّ، عملاً يحاول أن يهاجم كلّ حواس الإنسان باستخدام كل الوسائل الممكنة"(2).

ومن هذا المنطلق، يُعَدُّ [المونتاج الصوتي/ البصري] من مؤثِّرات اللقطات السينمائيَّة التي تعمل على جذب المشاهد من خلال المتعة الناتجة من جرَّاء التأثير الصوتي البصريّ الذي تحدثه اللقطات من إيهام فنيّ متحرِّك بالمُشَاهِد، مما يجعله يتفاعل مع المشهد، كما لو أنَّه عنصر فاعل فيه، يتقمصه ويتحسسه بغية تمثله واستعادته كل حين.

ومن القصائد المبنية بتقنيَّة [المونتاج الصوتي/ البصري] قصيدتها الموسومة بـ [صواريخ آخر الليل]، التي تقول فيها:

"وتأتي القصيدةُ،

تذهبُ

(1) المرجع نفسه، ص 123.

(2) المرجع نفسه، ص 123- 124.

في العتباتِ ترشُّ تعاويذَها
عندَ منتصفِ الليلِ
ثمَّ تذوبْ...
سُمْرَةً فوقَ شعرِ البوادي
وأعمدةً للمنافي
وأشرعةً للغروبْ...
على رُسْلِها كانتِ الحربُ تَجْمَعُنَا
وتُشَرِّقُ في دَمِنَا
أو تَغْرُبُ فينا،
ويرقصُ دَغْلُ الرصاص
على قدرٍ لا يساومْ...
دخانٌ،
دخانٌ،
دخانٌ،
وقافلةٌ من ضجيج المواسمْ...
وهمس يَرجُ سماواتِهم
ويزيحُ سحاباً يُطَاوِلُ بنيانهم
و.. قِفوهم فهم مُحْضَرونْ[1].

بدايةً، نشير إلى أنّ المونتاج الصوتي/ البصريّ – من قصائد البستاني- يؤدي دوراً مهماً في خلق الاستجابات البصريَّة لتلقي مشاهدها، إثر التفعيل البصري الصوتي الحاد للقطات البانوراميَّة التي تستدعيها في مشاهدها الشعريَّة؛ لبثّ التوجُّس والترقب في نفس المشاهد؛ لتحفيزه على تتبع مثيرات الحدث البانورامي المجسد؛ وهذا ما نلحظه في المقبوس الشعريّ- إذ تقومُ الشاعرة/ المونتير بتوليد اللقطات التحفيزيَّة التي تتناسب إيقاعيًّا مع الحراك البصريّ للقطات المشهديَّة كما في اللقطات التالية: [قافلة من ضجيج المواسم/ يرقصُ دغلُ الرصاص على قدرٍ لا يساوم]؛ وهذا المونتاج الصوتي/ البصري الذي تولِّده القفلات الموسقة، تزدهي به اللقطات لتزيدها إشراقاً وتحفيزاً من جهة؛ وتسهم في تهيئة المشاهدة إلى تقبلها مشدوداً إليها إيقاعاً صوتيًّا ومشهديًّا وفي آن من جهة ثانية، وقد وظَّفت الشاعرة

(1) البستاني، بشرى، 2010- اندلسيات لجروح العراق، ص 54- 55.

تقنيّة [المونتاج الصوتي/ البصري] في تجسيد المشاهد البانوراميّة بصريًا أمام المُشاهِد لتمليها بحذر وتوجس وتتابع شعوريّ لدرجة أنها تستحوذ على ذهنيّة المشاهد، ليكون عنصراً فاعلاً في إثارة الحلول والمقترحات والتأمُّل الجمالي إثر ما تثيره من توتر واصطراع أو تناقض حاد بين المشاهد بدافع حبّ الاستطلاع والفضول. وهذا يفسِّر لنا سر انجذاب السينما العالميّة إلى تصوير الأشياء، مثل: العقارب المفترسة، والنمل الكبير، والحيوانات الضارية، والفيضانات والزلازل والجرائم، وقصص العصابات، والحكايات البوليسيّة، والخيال العلمي، وكل من شأنه أن يستثير حبّ الاستطلاع والخوف والترقب والحذر والوتر والتوجس والتي تقضي في النهاية إلى حالات التخفف والراحة والتوازن[1]. وهذا ما عمدت إليه البستاني في مشاهدها البانوراميّة لترصد الأجواء الكابوسيّة التي تعيشها العراق في رحلة الاحتلال الأمريكي، لتكون قصائدها بانوراما مشهديّة حقيقية عن الواقع العراقي الراهن.

(1) عبد الحميد شاكر، 2003– ندوة ثقافة الصورة، ص 123

الفصل الرابع

جماليَّة المستوى التركيبي في قصائد البستاني

تكمن جماليَّة اللغة في طريقة التركيب، من أجل ذلك: "يرى نقَّاد الحداثة0 الذين اهتموا بالشعريَّة- أنّه بالإمكان تقديم مدلول مُعَيَّن عبر وسيلة اللغة الشعريَّة وكذلك النثريَّة، مما يعني أنَّ طبيعة الشعريَّة الحقَّة لا تكشف عن نفسها إلاَّ من خلال دراسة العلاقات والنماذج المتحققة على مستوى الدوَّال"[1]. أي من خلال دراستها في نطاق التشكيل؛ وهذا ما أشارت إليه الناقدة خلود ترمانيني بقولها: "تكمن جماليَّة القصيدة في كيفيَّة النظم، ذلك أنَّ إبداع الشاعر لا يُعْزَى إلى الكلمات فحسب، وإنّما إلى نظم الكلمات وترتيبها، واستغلال خواصها الصوتيَّة والصرفيَّة في سبيل تنسيقها في تراكيب متجانسة يضفي عليها الشاعر الكثير من مشاعره، وههنا، تتحقق جماليَّة النظم عن طريق التلاحم القائم بين التركيب المبدع والشعور الخاصّ، أي بين الوسيلة الفنيَّة والرؤية الداخليَّة لدى الشاعر، وعلى هذا الأساس، فإنَّ الشاعر لا يعتمد في بناء قصيدته على انتقاء المفردات، واختيار الأساليب النحويَّة الملائمة بقدر ما يركِّز على الناحية الفنيَّة، والإيحاءات الفكريَّة، ووقع الكلمات موسيقيًّا، فهناك مفردات تأتلف مع مفردات من دون غيرها، وهناك أساليب لغويَّة تتجاوز العرف الشائع إلى الإبداع الخاصّ. وهذا كُلُّه يحتاج إلى مقدرة إبداعيَّة يمكنها تركيب المفردات والتنسيق بينها. فلغة الشعر أغنى وأعمق لا بالكلمات فحسب، بل في الصياغات وطرق التركيب، فكلّ عنصرٍ لغويّ في الشعر يُسْتَخْدَم في تطوير قدرة العنصر الآخر. ومن هنا تقوم لغة الشعر على أساس تنظيمي يشارك في الشكل الشعريّ المعنى الشعريّ في انسجامٍ لا قرين له خارج الشعر"[2].

ومن هذا المنطلق؛ يُعَدُّ المستوى التركيبي المدخل الرئيس لمعرفة جماليَّة اللغة الشعريَّة؛ من حيث بداعة التشكيل؛ وحيويَّة التعبير ولَئن كان الشعر فنّاً فهو أعقد الفنون على الإطلاق من حيث طرائق التشكيل وماهياتها، فكل الفنون الأخرى تعتمد على تشكيل مادة مُعَيَّنة في وسط مُحَدَّد، فالرسم هو تشكيل المساحات اللونيَّة في المكان، والنحت تشكيل الكتلة في الفراغ، والموسيقى تشكيل الدرجات الصوتيَّة في الزمان، أمّا فيما يتعلق بالشعر فليس لدينا تعبير يمكن أن يصف التشكيل فيه بهذه البساطة التي نجدها في الفنون الأخرى؛ فاللغة هي المادة الأوليَّة للتشكيل الشعريّ، لكن هذه المادة من التعقيد بحيث لا يمكننا تحديد وسط بعينه تتشكل فيه، بل إنَّ اللغة ذاتها تنطوي على جوانب متعدِّدة، كل منها

(1) الضبع، محمود، 2003- تشكُلات الشعريَّة الروائيَّة، مجلة فصول، ع 62، ص 305.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 95.

يصلح وحده أن يكون عنصراً تشكيليًّا من مثل الصوت والكلمة، والمعنى، والدلالة، والوزن، والإيقاع، والقافية وغير ذلك، فالشاعر يمتلك – بخلاف غيره من الفنانين- مواد، ووسائل كثير يمكن أن يستخدمها في تشكيل القصيدة، ومن هنا، تبدأ صعوبة تحليل التشكيل الشعري"[1].

وما من شكّ في أنّ التطوُّر الذي لازم لغة الشعر المعاصر انعكس على بنية التركيب؛ لهذا، باتت لغة الشعر المعاصر لغة ثائرة في طرائقها ومعانيها وروابطها، "تتطلّب نمطاً معيناً من القول، وإنْ كانت لا تتطلَّب مفردات خاصَّة. ولذلك، فإنها تصل إلى أرقى الدرجات من خلال استخدام الشاعر جميع وسائل التركيب الممكنة، وههنا، تعتمد جماليَّة الأسلوب على طريقة تشكيل المفردات في جمل تدخل في سياق يُفَضِّله الشاعر نفسه في أثناء عمليَّة الإبداع الشعري"[2].

ومن هذا المنطلق؛ يتوّجب علينا التنويه إلى أنَّ الشكل الشعريّ وحده لا يحدِّد شعريَّة النصّ وإبداعه، وإنما الذي يحدِّده هو مدى إفادة الشكل من مضمون الرؤية وعمقها الفنيّ، وهذا ما أشار إليه – بصريح العبارة- الدكتور علي جعفر العلاَّق بقوله: "إنَّ الكثير من الشعراء يثبتون أنَّ الشكل الشعريّ وحده لا يُحدِّد مصير نصّ ما، ولا يكشف عن مدى شعريته: إنَّ ما يُحَدِّد ذلك أمرٌ آخر تماماً. إنَّه تشغيل الشكل الشعريّ وتفجير ما في مكنونه الداخليّ من جمال أو إثارة ضمن رؤيا تنتظم كلّ عناصره"[3].

والمتتبع بالدراسة والتمحيص للقصيدة الحداثيَّة وفضاءاتها التشكيليَّة المفتوحة على آفاق نصيَّة جديدة يلحظ حجم التطور الهائل الذي لازمها من حيث الوظائف والتقنيات والأساليب، إذ "أصبح النصّ الشعريّ المعاصر يمثّل بالدرجة الأولى تشكُّلاً لغويًّا، يخفي أكثر مما يظهر، فهو – أي النصّ- فاعلية لغويَّة وفاعليته في قراءته قراءة جديدة"[4].

وإنَّ دراسة الخصوصيات الجماليَّة للمستوى التركيبي في قصائد البستاني تتطلب خبرة معرفيَّة؛ لمتابعتها بدقة، ابتداءً من جماليَّة الكلمة، مروراً بجماليَّة الجملة؛ والنسق، والمقطع، والنصّ كله (بوصفه جملة كبرى) لتبيان أثر المستوى التركيبي في تحفيز لغتها الشعريَّة، والتأكيد على طاقتها الشعريَّة العالية.

---

(1) العذاري، ثائر، 2011- في تقنيات التشكيل الشعريّ واللغة الشعريَّة؛ ص 113.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 96.

(3) العلاَّق، علي جعفر، 2007- هاهي الغابة فأين الأشجار؛ ص 83.

(4) عبو، عبد القار، 2007- فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة؛ ص 125.

أولاً- جماليَّة الكلمة:

إنَّ لكل كلمة إيقاعها الجماليّ الخاص بها، وبلاغتها تتأسّس من إشارتها إلى مدلول ومضمونها الإضافي الجديد الذي تكتسبه من سياقها الفنيّ، الذي يمنحها الدفء والحيويَّة والجمال؛ فـ"بلاغة تصميم الكلمة تنتظم التكيُّف والتهيُّؤ والتوافق مع التصميم الأوليّ للكون؛ وفي الوجود والنشأة؛ وفي التعبير عن الحقّ والحقائق، ومن ثمَّ تغدو كلمة أدبيَّة جماليَّة رفيعة، تملك من اللطائف البلاغيَّة مالا يمكن بلوغه كله.. ولا يحيط به محيط"[1].

ومن هذا المنطلق، "تُعَدُّ الكلمة أساس الشعر، ولكنها ليست كل شيءٍ فيه. فهي تتفاعل مع المعنى والموسيقا، لتنتج في النهاية عملاً شعريًّا متكاملاً. والشاعر حينَ يجلس في ظلال الكلمات يستمدُّ من فيءِ قوتها ما يغني تجربته ويعطيها تدفقاً وثراءً. فهو يريد أن يعكس ما يدور في خلده من أفكار، وفي داخله من عواطف وانفعالات، لذا، فهو ينتقي من الكلمات ما يناسب حاله، ويؤثّر في غيره مراعياً في ذلك حسن إيراد الكلمات، وفق ترتيب مُنسَّق يقوم على الاستفادة من خصائص أصوات الكلمات، وتنوُّع حروفها، وتباين دلالاتها"[2].

وهذا يدلنا على أنَّ "الكلمة تختزن في الشعر تاريخها، وهو ما حدث من تطوّر وتلوّن لها، تبعاً لاستعمالها في عصورٍ متعدِّدة، وما جرى من انفصال عن المعنى المعجمي، وما قام به الشاعر المعاصر هو إعادة هذا التاريخ للكمة، وأضاف إليها من إحساسه ومن استعماله، الذي يجعلها تبدو للوهلة الأولى، كما كانت تُكْتَشَفُ لأوّل مرَّة، ويشحنها بانفعال جديد، يجعلها قادرة على المراوغة والاتساع في مجال التأويل، والانفتاح، والتوهُّج عند لحظة التلقي"[3].

وهذا يدلنا على أنَّ: "الكلمات ليست رموزاً كتابيَّة أو أحرفاً متلاصقة صمَّاء، بل هي شحنات عاطفيَّة فاعلية، تنتقل من الشاعر إلى المتلقي لا لتصف حالة فحسب، بل لتعتصر من روحه ما تصبُّه في أرواح السامعين"[4].

وعلى طريق التحيد والتوضيح نقول: إذا كانت الشعريَّة في الشعر الكلاسيكي ترتكز على العلاقات بين الألفاظ، لكونها لغة اجتماعيَّة، تُرَسِّخ فيها عنصر التواصل والتفاهم بين الشاعر والمتلقي، صارت الحداثة الشعريَّة بعيدة عن هذه الوظيفة وهذه النمطيَّة، حيث أصبح الشاعر والقارئ وجهاً لوجه

(1) جمعة، حسين، 2011- في جماليَّة الكلمة، دارسة جماليَّة بلاغيةنقدية، دار رسلان، دمشق، ص 21.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 70.

(3) عبو، عبد القار، 2007- فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة؛ ص 124.

(4) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 70.

مع اللفظ، هذا اللفظ لم يوجد مسبقاً وإنما خلق للتوّ، وكأنّما جيءٌ بالكلمات من منبعها الأول ببكارتها وبكل ما تحمل من طاقة وتوهُّج بعيداً عن الابتذال الذي اتسخت به الكلمات من كثرة استعمالها واستنفاد طاقتها الروحيّة والإيحائيّة"[1].

والشاعر عندما يوظّف الكلمة في موضعها النسقي الملائم يحقق فاعليّة قصوى من التحفيز والتأثير؛ ذلك أنّه ينتقل باللفظة من قاموسها المتحجّر الجامد إلى نبض الحياة وعمق التجربة؛ وذا ما وعاه بارت في أثناء تمييزه بين لغة [الشعر والنثر]؛ إذ يرى "أنّ اللفظة المفردة ليست فيها شعريّة بذاتها، وإنما تقتصر وظيفتها على كونها إشارة لشيء، وتكتسب شعريتها بدخولها مع مفردات أخرى تشكل معها علاقة شعريّة"[2].

وقد كان أدونيس محقاً في قوله: "الشاعر الجديد فارسٌ ينتشل الكلمات. ينسلها كلمة كلمة من نسيجها القديم. يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد. إذ يفعل ذلك يفرغها من شحنتها القديمة من دلالاتها وتداعياتها. يملؤها بشحنة جديدة. تصبح لغة ثانية لا عهد لنا بها. لذلك لابُدَّ، لتفهمها وتذوُّقها، من الخبرة والممارسة. وما لم نفهمها ونتذوّقها لا نستطيع أن نكتشف ما وراءها. إنها مفاتيحنا إلى عالم الشاعر. عبثاً تحاول الدخول إلى هذا العلام قبل أن تمسك بمفاتيحه"[3].

وقد خلص أدونيس إلى نتيجة مفادها: "أنّ اللغة الشعريّة الجديدة هي اللغة المغسولة من صدأ الاستخدام الشائع الجاري. إنها نوع من العودة إلى البراءة الأولى في الكلمات. وفي العودة إلى براءة الكلمة عودة إلى إيقاعها البدئي. أعني إلى شكل تعبيريّ مشحون بهذه البراءة.... الشاعر الجديد إذاً، لا يجمد من أوزان محدّدة تجعل من كتابة الشعري تطبيقات منهجيّة. إنّه يهبط إلى جذور اللغة، يُفَجِّرُ طاقاتها الكامنة التي لا تنتهي في إيقاعات لا تنتهي"[4].

وتبعاً لذلك، يتحدّد الشاعر الجيد في طريقة صوغه للكلمات؛ وأسلوبه في تشكيلها وإبداعها في نسقه الشعريّ لتؤدي مالم تستطيع أن تؤديه في غيرها من الأنساق بهذه الخاصيّة الجماليّة أو تلك؛ وهذا دليل أنّ الشاعر "يحتاد من إيحاءات الكلمة ما يغني تجربته الشعريّة، وينتقي من اللغة المفردات التي تتناغم مع موقفه الوجداني وتموّجاته النفسيّة، ذلك أنّ لكل كلمة نغمها الخاص المتولّد عن تتابع الأصوات

(1) عبو، عبد القار، 2007- فلسفة الجمال في فضاء الشعريّة العربيّة المعاصرة؛ ص 124- 125.

(2) بارت، رولان، 1985- الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص 61- 62.

(3) أدونيس، 2005- زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط 6، ص 272.

(4) المرجع نفسه، ص 242- 273.

والمقاطع، وما يميِّز الشاعر المبدع عن غيره الاهتداء إلى الكلمة التي يقتضيها السياق، بحيث يقرع الأذن جرسها عند التلفظ بها، فتولّد عن المستمع أثراً رنّاناً يتساوق مع الغرض الذي يقصده الشاعر"[1].

ومن هذا المنطلق، آثرنا أن نقوم بدراسة الخصائص الجماليّة للكلمة سواءً أكانت اسماً أم فعلاً، أم حرفاً في قصائد البستاني لنُبيِّن الفعاليّة الجماليّة التي تمتاز بها نصوصها الشعريّة على صعيد توظيف الكلمة وتجلياتها الفنية، وتمظهراتها الإبداعيّة في سياقها النصيّ، وفق ما يلي:

أ- جماليّة الكلمة- الفعل:

إنَّ للكلمة (الفعل) دوراً محوريًا في تبيان الحراك الزمني، نظراً إلى ما تؤدّيه في بث الحدث والزمان في آن، إذ إنَّ "الفعل لفظٌ دالٌ على معنى في ذاته مقترن بالزمان؛ نحو: جاء زيدٌ، وذهب عمروٌ، وقد يُطْلق الزمان ويتجدَّد كقولنا: بئس الكسول، ونِعْمَ الجدّ.. وعلامته أنْ يقبل (قد أو السين، أو سوف، أو تاء التأنيث الساكنة أو لن..."[2].

وقد يتساءل البعض: هل الكلمة تحمل بلاغة في مفردها أي وهي معزولة عن سياقها؟! وهل ثمّة جماليّة في تشكيلها؟! وهل ثمّة كلمات قبيحة، كلمات جميلة في اللغة؟! وما هو المعيار الفنيّ في الحكم على جماليّة المفردة أو قبحها عندما تكون معزولة عن سياقها.

يقول الناقد حسين جمعة: "فالكلمة من حيث هي صوت تحمل دلالة ما، وتتصف بجماليّة معينة على مستوى اللفظ المفرد"[3]. وقد ذهبت الناقدة خلود ترمانيني إلى أنَّ "الكلمات يمكنها أن تنشئ بجرسها وإيقاعها لحناً مستقلاً عن دلالتها العرفيّة، فتمتلك بذلك ثروات إيحائيّة عديدة تحتاج إلى متلقٍّ خاص يمكنه أن يسبر أغوار الكلمة.... وتبعاً لذلك يتجلّى إيقاع الكلمة اسماً كانت أم فعلاً أم حرفاً من خلال أسلوب تناولها وطريقة توظيفها أداة شعريّة تحمل مغزًى يعكس شعوراً داخليًا يريد التعبير عن التعبير عن التجربة الوجدانيّة، وههنا يدأب الشاعر على اختيار الكلمة التي يمكنها إحداث التناغم والانسجام بين أجزاء النصّ الشعريّ، بحيث تتحوَّل الكلمة إلى دلالة تحرِّك المعنى وتقوِّيه. وتدلُّ كلمة الفعل على وجود حدث في زمن، وتوكل إليه مهمة وصف الواقع وعلاقته بالزمان والمكان، ويتجاوز استخدام الشاعر للفعل مهمة الحدث المرتبط بزمن معيَّن حين يتحوَّل الفعل إلى لبنة أساسيَّة في بنية النصّ الشعريّ، بحيث يولِّد الفعل طاقات تعبيريّة هائلة، وانبثاقات دلاليّة مدهشة، وعلى هذا الأساس يؤدِّي

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 72.

(2) جمعة، حسين، 2011- في جماليّة الكلمة،دراسة جماليّة بلاغية نقديّة، ص 21- 22.

(3) المرجع نفسه، ص 23- 24.

الفعل دوراً مهماً في عمليّة الإبداع الشعريّ حين يتحوّل إلى قوّة مولّده للطاقة التي تمدّ عناصر النصّ بدفعات متوالية تشحنها بالقوة الحركيّة اللازمة"[1].

وقد وظّفت الشاعرة بشرى البستاني الكلمة (الفعل) لتؤدي دوراً ت حفيزيًا مهماً في استقطاب الحدث وتمثله فنيًا؛ بقدرتها على تخليق المناورة المشهديّة، وتكريس التداعيات الشعوريّة النفسيّة المصاحبة لتواتر الصيغة الفعلية وتكرارها في النسق الشعريّ، كما في قولها:

"أمريكا..

ستنهضُ دوحةُ البستانِ،

تذهبُ للجنانِ بلا كفنْ...

لكنّ فجركِ آفِلٌ

والريحُ تخصبُ باللهيبِ زمانكِ الآتي..

ستنطفئينَ أمريكا..

ستنطفئين...."[2].

لابُدَّ من الإشارة بداية إلى أنّ الكلمة (الفعل) – في قصائد البستاني- تؤدّي بلاغتها من حسن توظيفها تشكيليًا وبصريًا؛ إذ إنّ البستاني قد توزّع الأفعال على مساحات فراغية متوازية أو متعامدة أو متدرِّجة، لتعبّر بوقع الكلمات وهندسة تشكيلها الفراغي عن إحساسها وعمق رؤيتها، وتمثلها للحدث الشعريّ بمساحته الزمانيّة والمكانيّة؛ وهذا ما نوّه إليه أدونيس في حديثه عن القيم البصريّة في الشعر بقوله: "إنّ تشكيل البياض وا لسواد والحروف المفردة كلها امتدادات للكلمات أو كلمات من نوع آخر، أو ترسيمات تعطي للكلمة بعض أبعادها الحسيّة حيناً، وتشير، حيناً آخر، إلى مالا تقدر الكلمة أن تستوعبه أو تعكسه... حتى نسق الأسطر يلعب دوره في هذا المجال، كذلك لاستخدام بعض الحروف قيمة صوتيّة لا تتوفر في كلمة أو كلمتين. وفيها أحياناً استدعاءٌ سريٌ ورمزيٌ تولّده خصائص الحروف"[3].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ البستاني تعتمد [الكلمة- الفعل]، لتعبّر عن احتجاجها وثورتها من الداخل؛ من خلال سلسلة الأفعال المضارعة التاليّة [ستنهض- تذهبُ- تخصبُ- ستنطفئين]. وهذه الحركة الفعلية المضارعة دلّت على الواقع الراهن؛ معتمدة على وسيط بصريّ لإبراز دلالة الفعل ووقعه الصوتيّ، إذ اعتمدت الشاعرة الفراغات والنقط مؤشراً بصريًا مفتوحاً، لتنامي الحركة

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 72- 73.

(2) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 68.

(3) أدونيس، 2005- زمن الشعر، ص 111.

الفعليّة واستمرار وقعها الفعليّ وأثرها الدلاليّ إلى مالا نهاية. وهذا ما نحلظه باتباع الفعل [ستنطفئين] بنثيث تنقيطي، للتأكيد على أنّ أمريكا لا محالة ستنطفئ؛ وهذا الانطفاء سيأتي تدريجيًا في المستقبل القريب؛ وقد جَسَّدت الشاعرة هذا الانطفاء المتدرِّج الذي دلَّت عليه الحركة الفعليَّة بالتثيث التنقيطي لإبراز وقع الفعل، وامتداد طيفه الدلالي والبصريّ إلى مالا نهاية بمشهديَّة حسيَّة/ شعوريَّة فائقة في اختيار كلماتها بدقة بقرائن لفظيَّة أو بصريَّة تساعد الكلمات على أداء دورها الشعريّ بمحوِّلات دلاليَّة جديدة وتحفيز جمالي غاية في التركيز والحساسيَّة الشعريَّة.

وقد تقوم البستان باختيار [الكلمة- الفعل] لتؤدي دوراً دلاليًا محوريًا في استقطاب الحدث، وتنمية حدَّة الشعور، وإبراز معالم الرؤية وطيفها الدلاليّ؛ وتبعاً لذلك "تنماز الجملة الشعريَّة بقدرتها الذاتيَّة على تفجير التفاعل الحميمي بين الصوت والمعنى، وانسياق الشاعر وراء الغاية الجماليَّة التي يثيرها هذا التفاعل الدلاليّ، فهي تختلف في توهجها التعبيريّ عن الجملة في النصّ النثريّ، لقدرتها على التنامي في حيِّزها السياقي، ولفاعليتها المرنة في استيعاب الانكسارات النفسيَّة، عاكسة فيوضاتها الدلاليَّة في إيقاع التضادّ والتوازي والتكرار، وتواشج الغياب والحضور في صيرورة المعنى وديمومة الاجتهاد التأويلي"[1]. وفي قصيدة "محمود درويش" للبستاني نلحظ التدفق الشعوريّ التراكمي للأفعال، تدليلاً على التداعي الشعوريّ إزاء رحيل الشاعر الكبير محمود درويش، إذ تقول:

"على الأرضِ ما يستحقّ البكاءْ
رَحِيْلُكَ...
صمتُ الأغاني التي أشعلتْ شجري
فاستراب وغادرني....
خفرٌ لؤلؤيٌّ،
وإيقاعُ دائرةٍ ضاقَ ليلي بها...
لغةٌ تَتَهَجَّدُ خارجَ سورِ القواميسِ
غزلانها لا تكفُّ عن العدوِ..
تكسرُ أوزانها،
تتداخلُ،
أنهارها تتصارعُ...
تسري وتعرجُ

---

(1) الشيباني، محمد حمزة، 2011- البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 74- 75.

تنهضُ...

تكبو،

تفوحُ

وتشعلُ دغل المساءْ..

*

على الأرضِ ما يستحقُّ البكاءْ..

غيابُكَ...

بحرٌ يؤَجِّجُ نيرانَهُ للرحيلِ،

وتيجانٌ تلعنُ أصحابها

زمنٌ يرتديهِ الطغاةُ

ونهرُ الحياةِ بريءٌ

بريءٌ..."[1]

بداية، نؤكِّد أنَّ [الكلمة- الفعل] – في قصائد البستاني- تدلُّ على التداعيات النفسيَّة الشعوريَّة، التي تبث إحساساتها العاطفيَّة، بزخم نفسي، وترسيم شعوري عميق في تتبعا مسارات الرؤية أو الحدث الشعوري الجسد؛ إذ إنَّ الجملة الفعليَّة تخلق زخمها الدرامي ذاتيًا، لقدرتها على إحداث انزياحات في الزمن، فتستردّ الماضي إلى نبض الحاضر، راسمة من الحدس المستقبلي إشارة حرَّة لاستمراريتها في خلق التصوُّر الذهني للمعنى في بنية تراكميَّة، واختزانها لطاقة إيقاعيَّة قادرة على إثراء هذا التصور، لذا نجد القافية المتجلية في بنية فعليَّة، أبلغ في إيصال الصورة المعنويَّة من القافية الاسميَّة[2]. ولذلك؛ فموجِّهات [الكلمة- الفعل] في قصائد البستاني موجِّهات فنيَّة دلاليَّة ترتبط بمسار الرؤية وعمق التجربة، وهذا يدلنا أنَّ اللغة- صوتاً وجرساً وإيحاءً ورمزاً وتصويراً وعاطفةً وإيقاعاً ودلالة؛ مفردة ومركبة تؤكِّد اتصالها بالهدف، أو النية، والغرض، وكذلك نؤكِّد صلتها بمبدعها والوسط الذي نشأت فيه.. أي علينا ألاَّ نستولد دلالات سياقيَّة لا تتفق مع ذلك، وإنما علينا أن نقرأ النصَّ قراءة نقديَّة معرفيَّة تصل القارئ بمجالها الفنيّ والذاتي والموضوعي الذي نشأت فيه"[3].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تستولد الدلالات وتُكثِّف مداليلها باعتمادها [الكلمة- الفعل] مثيراً حركيًا في ابتعاث المشاعر المرتكسة الحزينة إزاء رحيل الشاعر الكبير

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 45- 46.

(2) الشيباني، محمد حمزة، 2011- البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 74- 75.

(3) جمعة، حسين، 2011- في جماليَّة الكلمة،دراسة جماليَّة بلاغية نقديَّة، ص 32.

محمود درويش؛ إذ تتولى الأفعال المضارعة بكثافة لافتة للنظر، لتعبِّر عن إحساسها المحتدم الجريح، الذي يوحي بالأسى والحزن والتصدع الداخلي الذي يشفه المتلقي من خلال ستار الجمل الفعليَّة ومداليلها المفتوحة، وهذا ما يظهر جليًّا عبر سلسلة الأفعال المضارعة المتوالية التالية: 'يستحقُّ- تكفُّ- تكسَر- تتداخلُ- تسري- تعرجُ- تنهضُ- تكبو- تفوحُ- تشعل- يؤجِّج – تلعن- يرتدي'؛ و هذه الأفعال بالإضافة إلى تركيزها الزمني المطلق على الزمن الحاضر، فإنها تستتبع الزمن المستقبل وتتضمن دلالات عميقة الأثر في تكريس الجوانب العظيمة التي تتسم بها شخصية الدرويش، مما يجعل النسق الشعريّ مثيراً في توليد التوتر الشعوريّ وتصاعده من جملة إلى أخرى؛ ليكتمل المشهد الشعريّ وترتسم أبعاده الشعوريّة، ومستتبعاته النفسية المصاحبة لتراكم الصيغ الفعليَّة المضارعة التي تجذِّر منابت الدرويش إثره النفسي وقيمه الفاضلة العادلة في بعدها الإنساني. وهذا يدلنا على أنَّ 'الشعر شعورٌ بفاعليَّة اللغة'[1] في استحداث الأثر المجازي في تخليق لغة الشعر بفاعليَّة التوظيف الدقيق لحركة الأفعال ومسارها الفني، تبعاً لما تحيل عليه من دلالات وإيحاءات وتداعيات شعوريَّة عميقة.

ب- جمالية الكلمة- الاسم:

إنَّ [الكلمة- الاسم] تعبِّر عن رسوخ الحدث، وثباته، وديمومته، لهذا، تعرف الصيغ الاسميَّة بالثبات؛ والرسوخ والاستقرار؛ فـ'الاسم: لفظة دالٌّ على معنى مفرد، غير مقترن بالزمان نحو: زيدٌ وشجرة... سواء أكان اسم ذات أم اسم معنى.. وعلامته صحة الإخبار عنه، أو تنوينه، أو نداؤه، أو جرّه بحروف الجر'[2]. وبما أنَّ الجملة تنقسم في تعالقها الزمني إلى قسمين: اسمية دالَّة على الاستمرار الثبوتي بين طرفيها [المبتدأ والخبر]، وفعلية يستوعب طرفاها الزمن في توتراته المتداخلة في نسيج بنيتها الدالّة على توالدها المستمر في النصّ بوصفه وليد الوعي التركيبي في نسج التمخضات الروحيَّة للمعنى في أطُر التقابلات والتكرارات المتواليَّة'[3].

وهذا يدلنا على أنَّ 'الاسم لفظٌ خالٍ من الزمن يسهم في تشكيل مسارات النصّ الإيقاعيَّة، نظراً لما يبتعثه في المتلقي من إيحاءات يتم اكتشافها من خلال درس الوحدات الصوتيَّة المؤلَّفة بطريقة معينة، وكذلك درس الاسم على أنَّه عنصر نحويّ ووحدة من وحدات المعنى التي تجسد قيمة تعبيريَّة جماليَّة'[4].

(1) غركان، رحمن، 2007- مُوَجِّهات القراءة الإبداعيَّة في نظريَّة النقد الأدبيّ عند العرب، ص 183.

(2) جمعة، حسين، 2011- في جماليَّة الكلمة،دراسة جماليَّة بلاغية نقديَّة، ص 21.

(3) الشيباني، محمد حمزة، 2011- البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 71- 72.

(4) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 74.

ومن المؤكَّد، أنَّ الشاعرة بشرى البستاني قد ملكت كلّ الخصائص الأسلوبيَّة والفنيَّة الملائمة في توظيف المفردة الشعريَّة في قصائدها بما يخدم رؤيتها وتجسيدها للتجربة؛ لتحقيق ضروب من الاستجابات في المتلقي عبر اختيار الشكل اللغوي الملائم من حيث توزيع الأسماء على الأفعال توزيعاً فنيًا محكماً للدلالة على حالة راسخة أو ثابتة بازدياد الصيغ الاسمية؛ وتوجيه المتلقي صوب ما تحمله في هواجس نفسية قارة في باطنها؛ وهي تعي أنَّ النصّ الشعريّ يُمثّل وسيطاً نوعياً بين المبدع والمتلقي في الاتفاق الضمني الحاصل بينهما، وهذا ما يجعل النصّ ينمو في مجاله الثاني ألا وهو ذهن المتلقي الذي يحقّق الاستجابة بعد عملية الإنتاج النصّي؛ ذلك أنَّ عملية التواصل هدفها إدراك القيم المتضمنة في كلّ إبداع أدبيّ، وفهم هذه القيم يمثل غاية التواصل من كل تخاطب أدبي. فالنصّ بنية ذهنية لا تتحقق إلاّ من خلال تلقيه، ولذلك تؤسّس جماليّة التلقي مشروعها النظريّ في البحث عن الآليات المتحكمة في تقبل النصوص الأدبيّة، وعلاقتها بالمتلقي ودوره في بناء معنى النصّ ضمن شروطه، وعن النصّ وكيف يحقق الوقع الجمالي في الذات المتلقية، وما هي أنواع النصوص، ومواصفات المتلقي؟! إلى غيرها من الأسئلة المصاحبة لعملية التلقي"[1].

وتأسيساً على ذلك، تعمد البستاني إلى اختيار الأسلوب النصّي الفاعل لاستقطاب المتلقي إلى حقل نصوصها الإبداعي؛ ومن البدهي أن توظف الشاعرة [الكلمة- الاسم] في مسارها النصّي الملائم لتحفيز الدلالات الفاعلة في تنشيط الرؤية، وتصعيدها فنيًا وشعوريًا، كما في قولها:

"عراقُ،
عراقُ،
ليسَ سِوَى عراقْ..
ثكلٌ، دمٌ، دمنٌ، ودمعٌ
والعراقُ من الشقائق للنخيلِ
قصيدةٌ جذلى
وأنهارٌ مُتيَّمَةٌ وفقدٌ"[2].

بداية، نشير إلى أنَّ اختيار الاسم – في قصائد البستاني- ينبني على وعي كبير بالدور الفني المنوط بالاسم في الدلالة على حالة الاستقرار والثبات الشعوريّ، لهذا تختار من الأسماء المستحدثة التي تتعدّد في حقولها الدلاليَّة، لتحيط بأبعاد رؤيتها الشعريَّة من جوانبها كافة، تبعاً لما يتطلبه الموقف الشعريّ من

(1) عبو، عبد القار، 2007- فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربيَّة المعاصرة؛ ص 124.

(2) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 99.

عمق وصيرورة إبداعيَّة مستحدثة، فالبستاني تعي أنَّ اللغة الشعريَّة إذا ما وظفت بشكلها التقني الأسلوبي تستطيع أنْ تستوعب المدلولات المستحدثة بتفجير طاقاتها التعبيريَّة الكامنة القادرة على موازاة ما طرأ من جديد في عالم المفاهيم أو عالم الأشياء"[1].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعمد إلى تكرار الاسم (عراق) بتشكيل بصريّ متدرِّج، تستتبعه بتكرار الصيغ الاسميَّة أو التعبيرات اللفظية في صيغة الإخبار، بمفردات خبريَّة منونة، لتثير بهذا الحراك الصوتي تناغماً صوتيًا مستتبعاً للإيقاع البصريّ لتكرار الاسم (عراق) وكأنها تريد أن تثبت صورته في جميع الزوايا والأمكنة محفوراً على طيات قلبها في كل الجهات؛ لهذا وزعت هذا الاسم على بياض الصفحة توزيعاً بصريًا يشي بمدلوله الإيحائي، تدليلاً على تقديسها العميق لترابه، وإحساسها الجريح إزاء كل أنَّةً من أنّاته أو قطرة دم من دمائه أو دمعة من دمعاته: "عراق... ثكلٌ، دمٌ، ودمعٌ"؛ وعلى هذا النحو الفنيّ الرؤيوي الدقيق تختار الشاعرة مفرداتها الاسمية بعناية فائقة لتؤدي دورها الفنيّ بمصداقية تصويريَّة وإشعاع دلاليّ واستجابة شعوريَّة عميقة لمدلولها ومغزاها الفنيّ، لتقدم قصيدتها بفضاء تركيبي وتشكيليّ بصريّ موجّه بدقة إلى مضمونه النصّي؛ ليتلقاه المتلقي بكل حرارة التجربة و دفقها الشعوريّ المحتدم، وهذا يدلنا: "أنَّ للتداعيات النفسيَّة أثر فاعل في تشكيلات الجملة الشعريَّة عامة"[2]، لذا نجد أنَّ الجملة الاسمية كثيراً ما تستدعي الجملة الفعليَّة للتحرر من جمودها القار فيها، واستشعار مسافات التوتر في ذاتها"[3]. ومن هنا نلحظ تراكم الجمل الاسمية الكبرى – في قصائدها- معززة بالجمل الفعليَّة، لكسر جمودها وتحفيزها دلاليًا؛ كما في قولها:

"سواعدُ الفلوجةِ الفرعاءْ...
تمتدُّ كي تضمَّ قامةَ العراقِ
نخلَهُ...
دماءَهُ...
وماءَهُ...
الفلوجةُ التاجُ،
الضياءُ،
الماءُ،
والفلوجةُ الوشاحْ

(1) عبد الجليل، منقور، 2001- علم الدلالة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص 255.
(2) الشيباني، محمد حمزة، 2011- البنيات الدالة في شعر شوقي بغدادي، ص 73.
(3) المرجع نفسه، ص 72.

ينزفُ ورد اللوز في رمالها.

الفلوجة العراق"[1].

نشير، بداية إلى أنَّ الجملة الاسمية – في قصائد البستاني- غالباً ما تأتي معزَّزة بإيقاع الجمل الفعليَّة التي تحرِّك الحدث والجمود الزمني إلى الحراك والتتابع الزمني، وذلك لقلب الاستقرار والديمومة والثبات في بعض الجمل، وتعزيز الثبوت والاستقرار لحدث ما، وحراك وتدفق لحدث آخر تبعاً لما يتطلبه الموقف الشعوريّ الحالة العاطفيَّة المجسدة، من جهة، ومقتضيات الاستجابة المتوقعة من قبل القارئ من جهة ثانية، مما يعني أنَّ ثمَّة وعياً فنيًّا مقصوداً في تشكيل الجملة الشعريَّة – عند البستاني- سواء أكانت اسمية أم فعليَّة أم شرطيَّة أم غير ذلك، على أساس إثارة الدهشة في الشكل الفني لمنتوجها الشعريّ.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستان تعتمد التعرجات التشكيليّة، لتمثيل الجمل فضاءً بصريًّا يقع ضمن مجال [الرؤية البصريَّة]، يتملأه القارئ بتعرجاته التشكيليَّة، وإيحاءاته النفسيَّة على بياض الصفحة الشعريَّة، وهذا التوزيع الكاليغرافي للأسماء بأسطر شعريَّة متعرّجة [أفقياً/ وعمودياً] لم يأتِ عن عبث، وإنما جاء مخصوصاً بدلائل وإيحاءات شعوريّة عميقة؛ بمعنى أنَّ تمثلها للاسم جاء مبنيًّا على حراك بصريّ يتحثه القارئ، بمنظورات متجدِّدة، متغايرة كل حين؛ لتشير عبر تتالي الأسماء عن الحراك الشعوريّ المنبعث من أنّاتها وجراحاتها؛ وهذا يدلنا على أنَّ الشاعرة تريد أن تبني الجمل الاسميَّة على نحو ما لاحظناه في بعض السياقات، وإنما لبعث الحراك البصريّ والشعوريّ المنبعث من تشظي الكلمات وتبعثرها على الصفحة الشعريَّة؛ للتدليل على إحساسها الحزين إزاء ما حلَّ بالعراق من ويلات وآلام. وما الفلوجة إلاَّ مدينة بارزة من المدن العراقية المنكوبة التي نال منها الاحتلال الأمريكي ما نال من دمار وموت وخراب؛ وبذلك، تؤكِّد البستاني حساسيتها الشعريَّة الفائقة في اختيار الكلمات وتوزيعها على بياض الصفحة الشعريَّة بما يخدم رؤيتها ومدلولها النصيّ. ومن هنا نرى أنّه من واجب الناقد الحقّ حسب الناقد حسين جمعة "أنْ يكشف عن دلالة النصّ الشعريّ في سياقه الفنيّ العام، ويثيره برؤاه التي لا تتناقض مع معطيات النصّ والذات الشاعريَّة وزمانه ومكانه ومجتمعه... فالمبدع أيًّا كان جنسه أو نوعه لا ينقل ما نريده بل ما يريده هو، ويعبِّر عما يشعر به لا عمَّا نريده ونشعر به.. وهو حين يفعل ذلك لا ينفصل عن بيئته ومجتمعه... وهذا يفرض على القارئ الناقد أن يستدعي المنهج النفسي أو التاريخي أو الاجتماعي، تبعاً لكل مكوِّن فني يرتبط بالأديب أو بالعصر أو بالمجتمع... فالمبدع لا يعيش في فراغ، فهو ابن وسط ما، وزمن ما، وثقافة وبيئة محدَّدة.. والأدب مرآة لذلك كله، وإنْ صيغ صياغة فنيَّة.. والقارئ حين يمارس ذلك إنما يستنطق العناصر الفنيَّة للنصّ في ضوءِ المناهج النقديَّة والعلوم المساعدة

(1) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 96- 97.

من جهة، وفي ضوء ما يمتلكه من أدوات ذاتيّة وموضوعية تهيئه لإعادة إنتاج النصّ بشكل جديد دون أن يجور على دلائله التوثيقيّة من جهة أخرى[1]. ومن أجل ذلك لا تقلُّ قيمة الناقد عن المبدع ذاته في خلق النصّ، وخلق جسر التواصل بين النصّ والمتلقي، بوصفه عنصراً مشاركاً في ملء فراغاته وسدّ ما تركه من ثغرات ومعانٍ مسكوت عنها. "ولابُدَّ لكلِّ قراءة بنائيَّة أصيلة أن تستلهمن التوقعات التي تجمع وتُركّب بذور ما سيأتي فيما بعد في شكل ثمار. وحين يصل القارئ إلى إبراز الثمار، فإنّه يستعين بالخيال الذي يُقدِّم شكلاً لتفاعلات التداخل التي تنبئ بالبناء من خلال تتابع الجمل، على أنَّ التفاعل بين الروابط لا ينتهي إلى تحقيق التوقعات بقدر ما ينتهي إلى التحوير المتسمر لها؛ ولهذا، فإنَّ التوقعات لا تتحقق في العمل الأدبي الجيد، بل تتولَّد عند القراءة.... ويسري الأمر ذاته على فكرة الفراغات أو الفجوات الموجودة في النصّ. وقدرة القارئ المتمرِّس على اكتشافها وسبر دلالاتها، ويعتمد ملء هذه الثغرات على المعنى الكلي للنصّ أو وحدة الدلالة"[2].

جـ- جماليَّة الكلمة- الحرف:

قد يكون للحروف وقع دلاليّ لا يقلُّ أهميَّة أو شأناً عن وقع الكلمات في تأثيرها ووظيفتها الجماليَّة في النسق الشعريّ؛ "فالحرف ما دلَّ على معنى في غيره، وهو أصناف منها حرف الإضافة، وهو ما يفضي بمعاني الأفعال إلى الأسماء، وهو ثلاثة أقسام، لكلٍّ منها دلالات معينة مقيدة بضوابط محكمة، فمن الحروف ما لا يكون إلاَّ حرفاً (كَمِنْ) التي تؤدي دلالة التبعيض ودلالة بيان الجنس، وبداية الغاية وما إلى ذلك، ومنها مالا يكونه حرفاً وإسماً (كعنْ) التي تؤدي دلالة المباعدة، وقد تكون اسماً مجروراً بإحدى أدوات الجرّ، ومن الحروف ما يكون حرفاً وفعلاً (كخلا وحاشا) اللتين تفيدان الاستثناء"[3].

وتؤدي الحروف دوراً بارزاً في تفعيل الإيقاع، نظراً إلى ما تثيره في السامع من ارتدادات صوتيّضة تجمع بين: "الشدّ/ واللين"؛ و"الجهر والهمس"، و"الرخاوة والاعتدال"؛ و"الإطباق والانفتاح"، و"الاستعلاء والانخفاض"، و"الصفير والغنة"، و"الاستطالة والتفشي"، و"المدّ والتفخيم والترقيق"[4].

ويتجلّى إيقاع الحروف – من منظور الناقدة خلود ترمانيني "من خلال طريقة تشكيل الأصوات وترتيبها بأسلوب فنيّ خاصّ يضفي على الكلمة تنغيماً موسيقيًّا متفاعلاً مع التجربة الوجدانيَّة التي

---

(1) جمعة، حسين، 2011- المسبار في النقد الأدبيّ (دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناصر)، ص 98.

(2) بحيري، سعيد حسن، 1997- علم لغة النصّ (المفاهيم والاتجاهات)، الشركة المصريَّة العالمية للنشر، لونجمان، بيرت، ط 1، ص 183.

(3) انظر: عبد الجليل، منقور، 2001- علم الدلالة، ص 199. والآمدي، 1981- الإحكام في أصول الأحكام، ج1، ص 61.

(4) سلوم، تامر، 1983- نظرية اللغة والجمهال في النقد العربي، دار الحوار، ط 1 سورية، ص 14.

يخوضها الشاعر، ونقصد بالحروف – ههنا- حروف الإلصاق، وهي تنقسم إلى قسمين: سوابق ولواحق، فأمّا السوابق فإنها تقع في أول الكلمة تمتزج بالعنصر الجذري، فتفقد تفردها، كما في قولنا: "ملعب"، وهي تتمثل في أحرف المضارعة المجموعة في كلمة "أنيت"، وأداة التعريف "ال"، وأمّا اللواحق فهي توصل بطرف الكلمة عنصراً تشكيليًّا يمتزج به العنصر الجذري الذي قبله نحو "تاء التأنيث" وعلامتي التثنية والجمع، وضمائر الجرّ المتصلة... إلخ. وإذا ما تجرّدت الكلمة من اللواحق فإنها تبدو بسيطة في حين أنها تصبح مُرَكَّبة – إن صحّ التعبير- عندما تتكون بزيادة لاصقة واحدة على الأقل، لاحقة كانت أم سابقة، وحين تدخل الكلمات التي تظهر فيها اللواصل في تركيب الجمل يتشكّل إيقاع تنغيمي تتوالى فيه السطور والمقاطع. وعلى هذا، فإنّ حروف الإلصاق تعبّر عن عن قصد فني وترصد موقف الشاعر الوجداني ووجهة نظره، وهذا يتحقق من خلال وضع حروف الإلصاق ضمن تراكيب اللغة الشعريّة وتشكيلاتها المختلفة"[1].

وما نوّد الإشارة إليه إلى أنّ الكثير من الحروف تملك ظلالاً إيحائيّة في ذاتها؛ وعندما توضع في سياقها تتعزز هذه الظلال الإيحائيّة وقد تستقي إيحاءات جديدة؛ إذ "إنّ ارتباط الحروف بالحواس يفتح اللغة العربية على تلبية متطلبات الإنسان كافّة، في علاقته بنفسه، وبمحيطه، وبأفكاره، مادامت الحروف قادرة على إشاعة الكثير من الأحاسيس التي يتعذّر على اللغة رفعها إلى المتلقي. وكأنّ الحرف بهذه الاستطاعة يقوى على أن يمدّ اللفظ بالظلال التي تمكنه من استرفاد الدلالة التي تقع خارج اللغة نفسها"[2].

وتأسيساً على هذا؛ "تختصّ الأسماء بضرب خاص من اللواصق، وتتمثّل في "ال التعريف، والتنوين، وضمائر الجرّ، وعلامتي التثنية والجمع، وتاء التأنيث، وياء النسبة"؛ في حين أنّ أهم اللواصق في الأفعال تتمثل في "ضمائر الرفع المتصلة، وتاء التأنيث، وحروف المضارعة، وسين الاستقبال، ولام الأمر، ونون الوقاية، ونوني التوكيد، وعلامتي التثنية والجمع"، وعلى هذا الأساس تُعَدُّ حروف الإلصاق وحدات صوتيّة دالّة تظهر في الأسماء والأفعال، وتحمل في تضاعيفها دلالات موسيقيّة ومعنويّة في آنٍ معاً"[3].

وتبعاً لهذا؛ تتخذ الحروف دورها التأسيسي البار في التعبير عن الدلالة، ونظراً إلى ما يمتلكه الصوت من "إمكانية الانفتاح على المعنى"[4]. ففي قصيدة "مائدة الخمر تدور" للبستاني تقوم الشاعر بتكرار

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 77.

(2) مؤنسي، حبيب، 2009- توترات الإبداع الشعري، ص 43.

(3) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 77.

(4) مؤنسي، حبيب، 2009- توترات الإبداع الشعري، ص 44.

حروف الإلصاق في بداية الكلمة، لتشكل إيقاعاً صوتيًّا متلاحماً، يضفي عليها نغمية إضافيَّة، موسقة لإيقاع الجمل؛ تزيدها تناغماً وائتلافاً صوتيًّا يضفي الطاقة الإيقاعيَّة والإيحائيَّة للقصيدة، كما في قولها:

"أدور مع الشجرِ اللاَّئبِ

أجثو عندَ جذورِ الصحفِ الأولى

أُعلنُ بهجةَ قلبي.. المجروحِ بوردِ الحبِّ

وأفعلُ ما لم تفعله حوَّاءُ

أشدُّ بأغصان الرمَّانِ عنقي..

ثمَّ أموتْ.."[1].

بداية، نشير إلى أنَّ: البستاني تعتمد تكرار حروف الإلصاق، لإضفاء حركة إيقاعيَّة منسجمة على النسق الشعريّ، لتتعدَّى دورها اللغويّ إلى فاعليتها الإيحائيَّة وطاقتها التعبيريَّة، نظراً إلى ما تثيره هذه الحروف من نغمات صوتيَّة منسجمة "تأخذ مع الفعل والاسم مسارها الإبلاغي وفق النمط التأليفي"[2]. ودليلاً على ذلك أنَّ أحرف المضارعة (أ) قد يحمل في كل مرَّة نغمة جديدة يكتسبها من خلال المعنى وانسجامه بأصوات الكلمة التي تحتضنه[3].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعمد إلى تكرار حرف المضارعة [أ] بمسار صوتي منسجم، يضفي على الأسطر الشعريَّة موسقة إيقاعيَّة تعمق مدلول الفعل؛ وتزيد فاعليَّته وطاقته التعبيريَّة في التنفيس عن توترها واصطهاجها العاطفي؛ ولعلَّ هذا التكرار الموحي لحروف المضارعة (أ) يشير إلى دوره هذه اللاَّصقة في تعزيز وقع الفعل وأثره العاطفي على ذاتها العاشقة؛ مما يجعلها بغاية التأثير والعمق في بثّ مدلولها إلى القارئ بنبض إيحائيّ لا يقلّ عن وقع الفعل نفسه في تحقيق ذلك.

والأمر نفسه في هذا السياق، إذ تأخذ حروف الجرّ دور المولِّد الإيحائي للنصّ؛ ليأتي تكرارها في بعض المواقع؛ دالاً على التقريع والتنديد، كما في قولها:

"جروحُ الخيانةِ صامتةٌ

مَنْ تُرَى كانَ أوَّل من خانَ صاحِبَهُ،

مَنْ تُرَى المستريبُ،

مَنْ القاتلُ

ومَنْ الجثَّةُ الهامدة..

(1) البستاني، بشرى، 2011- أندلسيات لجروح العراق، ص 60- 61.

(2) عبد الجليل، منقور، 2001- علم الدلالة، ص 201.

(3) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 78.

على ساعدينا مكوَّمةً..

باردة"[1].

بداية، نشير إلى أنَّ تكرار حروف الجرّ – في قصائد البستاني – غالباً ما يخدم الدلالة، إذ يسهمن تكرارها – بشكل لافت – في تعضيد شعريَّة التركيب إيقاعاً ودلالةً؛ ومن أجل ذلك تُعَدُّ حروف الجرّ المحرِّك الدلاليّ للاسم المجرور، لربط دلالات الجمل، وتعضيدها إيقاعاً ودلالة؛ بوصفها لواصق لغويَّة تسهم في ربط الجمل، وتوحيد مساراتها الدلاليَّة، لتصب في بوتقة نصيَّة واحدة.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ – نلحظ أنَّ الشاعرة تقوم بتكرار حرف الجر "مَنْ" الذي يمنح القصيدة إيقاعاً صوتيًّا منسجماً، وكأنَّه الناظم الدلاليّ لحركة الدلالات في الأسطر، مما يمنحها فاعليَّة دلاليَّة في تعميق المعنى، وكشف صيرورة الرؤية، إذ أتى هذا التكرار بمثابة المؤشِّر الدلاليّ على فاعليَّة توجيه الدلالات صوت مقصودها الكامن في نبذ جميع أشكال الخيانة ومظاهرها كافَّة، والتنديد بفاعلها؛ ومن أجل ذلك جاء العتاب مشبعاً بالتقريع والتنديد على كل من يقوم بفعل الخيانة؛ الذي يؤزّ النفس ويجرح الفؤاد؛ وهي – بهذا التكرار – تمنح حروف الجرّ فاعليَّة الإلصاق والتحفيز الجماليّ؛ ليقوم بدور الرابط الفني الكاشف عن صيرورة الدلالات وحراكها الفنيّ، وتبعاً لذلكت تعمل اللواصق بتكرارها الفنيّ "على جذب انتباه المتلقي وإعطائه فرصة للذوق والقياس الصوتي والفكري"[2]. وهنا نلحظ جماليَّة اللغة العربية التي تمنحها اللواصق التي تلحق بأوّلها أو آخرها قوة تعبيريَّة تتمثل في الإيجاز والتكثيف أولاً، وفي الإيقاع المتجلّي في تكرار اللواصق أو ترتيبها أو تأثيرها الصوتي في المتلقي، ولو حاولنا تجريد سطر شعريّ واحد من اللواصق لتغيَّر نمط القول الشعريّ بأكمله، بل إنَّ الاستغناء عن اللواصق يبدو مستحيلاً بعد أن دخلت اللواصق في صميم الكلمة العربيَّة حتى باتت جزءاً منها لا يفكر الإنسان شاعراً كان أم ناثراً في تفسيرها... إنها جزء من أجزاء الكلمة، وهي من أهم أسباب الإيجاز اللفظي"[3]. ولا نبالغ إذا قلنا إنَّها من أبرز المثيرات التي تؤدي إلى هندسة القصيدة هندسة صوتيَّة متناغمة تربط فيما بينها وتوحّدها في النسق الشعري.

ثانياً- جماليَّة الجملة:

لاشكَّ في أنَّ الجملة أقدر تعبيراً عن الدلالة من الكلمة المفردة؛ ودليلنا على ذلك أنَّ الجملة هي التي تتحكم في مسار الكلمة وملصقاتها من سوابق ولواحق؛ وبناء على ذلك تتشكل الجملة وفق مفهوم الإسناد المفيد لمعنى، فإذا تمَّ بالمسند والمسند إليه، تمت الجملة، وقد يستدعي أحدهما أو كلاهما كلاماً

---

(1) البستاني، بشرى، 2011- أندلسيات لجروح العراق، ص 82.

(2) يوسف، عبد الفتاح، 2003- فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعريّ للنقائض (نمط خاص من الوعي بالآخر) مجلة فصول، ع62، ص 43.

(3) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 80.

آخر لإتمام المعنى، يقال له الفضلة، وربما يحتاج ذلك كله إلى أدوات تُسَمّى أدوات الربط"[1]. وهذا دليلٌ أنَّ الجملة لتستحوذ على مغزاها الدلالي ومقصودها الفنيّ، لابُدَّ لها من روابط وعلائق تركيبيَّة محكمة؛ تؤدي إلى مغزى محدَّد، وتصبُّ في رؤية معينة؛ وعلى هذا يذهب "برينكر" (Brinker) في تحديده للنصّ إلى أنَّه تتابع مترابط من الجمل، ويستنتج من ذلك أنَّ الجملة بوصفها جزءاً صغيراً ترمز إلى النصّ، ويمكن تحديد هذا الجزء بوضع نقطة، أو علامة استفهام، أو علامة تعجب، ثم يمكن بعد ذلك وصفها على أنَّها وحدة مستقلة نسبيًّا"[2].

ومن هذا المنطلق، يمكن أن نعُدَّ الجملة بؤرة إيقاع التركيب اللغويّ؛ ويتأتى هذه الإيقاع من عدد من العوامل، فهناك التركيب النحويّ الذي سيتكرَّر في النصّ ومقدار انزياحه عن التركيب المثالي، وهناكَ النغم الذي يتولَّد من كون الجملة منفيَّة أو مثبتة، أو استفهاميَّة؛ أو غير ذلك، وعلامات الترقيم التي يضعها المُنْشِئ، والأهم من كلِّ ذلك الصيغ المتنوِّعة من تكرار التركيب وطرق تناوبها، زيادة على تلك الظواهر التي تدرس في البديع مثل الموازنة والمقابلة والعكس. وهكذا، يُزَوِّدنا نسيج العمل الأدبي بموضوعات لا حصر لها يمكن أن تدرس بهدف تحديد دورها في بنية الإيقاع المميز للعمل الأدبي أو كاتبه"[3].

وإننا – لتتبع فاعليَّة الجملة الشعريَّة وقيمها الجماليَّة في قصائد البستاني- سنعمد إلى دراسة خصائص التركيب الشعريّ؛ بما يثيره من تقنيات وظواهر أسلوبيَّة متعددة، أبرزها:

أ- ظاهرة الانزياح:

إنَّ الانزياح – من منظور جان كوين- هو معيار الشعريَّة؛ ويرى أنَّ الشعريَّة هي الناتج الدلالي عن الممارسة اللغويّة للشعر، وبذلك تصبح الشعريَّة هي البحث عن الخصائص المكوِّنة بوجود لغة الشعر[4]، ويرى أنها "متوسط التردد لمجموعة من المتجاوزات التي تحملها اللغة الشعريَّة بالقياس إلى لغة النثر"[5]. ومن هذا المنظور، فإنَّ الانزياح كلما ازدادت درجته ازدادت وتيرته الشعريَّة وانفتحت من ثم

(1) جمعة، حسين، 2011- في جماليَّة الكلمة، ص 63.

(2) بحيري، سعيد حسن، 1997- علم لغة النصّ (المفاهيم والاتجاهات)، ص 103.

(3) العذاري، ثائر، 2010- التشكلات الإيقاعيَّة في قصيدة التفعيلة (من الريادة إلى النضج)، دار رند، للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، ص 275.

(4) درواش الضبع، محمود، 2001- تشكلات الشعريَّة الروائيَّة، ص 305.

(5) كوين، جان، 1997- بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص 24. وانظر: الضبع، محمود، 2001- تشكلات الشعريَّة الروائيَّة، ص 305.

التشكيلات الشعريّة على آفاق تخييليّة جديدة (غير متوقعة)؛ وبهذا "الانزياح اللغويّ الشعريّ يختفي التسلسل والوضوح ومنطق الخطاب، ويحلّ محلّه اللاّتسلسل والإخفاء والإيحاء، وما ينبغي أنْ ندركه في هذا المجال أنّ الانزياح ليس هدفاً في ذاته، كما ظنَّ بعض شعراء الحداثة الذين ظنّوا أنّ التلاعب باللغة، والإيغال في غموضها ضرب من التحديث الشعريّ، والخروج عن المألوف، ومن ثم يتحوّل النصّ إلى عبث لغويّ وفوضى في الرسالة الشعريّة ذاتها، يلقي الشاعر بمسؤوليّة عدمن التذوُّق أو الفهم على القارئ الذي يجهد نفسه في فك شفراتها وألغازها ولا يستطيع"[1].

وقد ذهب بعضهم إلى أنّ "الجملة الشعريّة تنبه إلى ذاتها بطرق شتّى: إيقاعيّة، صوتيّة، تركيبيّة، بلاغيّة، وتبعث إلينا رسلها متخفين أو ساطعين، لكنهم في جميع الحالات يظلون رسلاً يتوهجون بالإثارة أو اللطف. هكذا كانت النظرة إلى الشعر وما زالتا كذلك إلى حدّ كبير، غير أنّ الجملة الشعريّة تفاجئ نفسها في منتصف الطريق أحياناً، وهذه المفاجأة، أو هذا الانزياح عن مألوف القول، أو مألوف السلالة هو الذي يشعل حيويّة الجملة، ويعيد إليها قدرتها الكامنة بعد أنْ قطعت أشواطاً من الطريق إلى المتلقي خافتة مسترخيّة"[2].

وتُعَرِّف الشاعرة بشرى البستاني الانزياح بقولها: "الانزياح هو الفعاليات الإغرافيّة التي تجريها اللغة الشعريّة على المعياريّة لتُشكِّل ذاتها تشكيلاً جديداً، بحيث لا تعبِّر عن المعنى بطرق مباشرة، بل وهي تدور حوله أو توحي به إيحاءً يظلُّ منفتحاً على تعدّد القراءات"[3]. وهذا يدلنا على أنّ البستاني تعي الدور الفني المنوط بالانزياح في تفعيل اللغة الشعريّة؛ التي هي لغة إبداع وإمتاع لا لغة توصيل وإيضاح؛ ولمّا كانت لغة الشعر كذلك فهذا "لا يعني أنها مجرَّد ترقب مجاني لا تتوخى "الإخبار" أو "التواصل"، وإنّما هي تخبر أو تتواصل بطريقة مختلفة أكثر عمقاً بعد تحقيق أكبر قدر من الإثارة والتكثيف الجماليّ، لأنها تسعى باستمرار إلى تحفيز علاماتها اللغويّة، مادامت معانيها لا توجد على خطّ كلماتها، الشيء

(1) عبو، عبد القار، 2007- فلسفة الجمال في فضاء الشعريّة العربيّة المعاصرة؛ ص 125.

(2) العلاّق، علي جعفر، 2010- من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، ص 110.

(3) البستاني، بشرى، 2011- في الريادة والفن، ص 87.

الذي يجعل من الدالّ اللغويّ ممثلاً للمدلول أكثر مما يدل عليه. وبهذا تتوارى الدلالة المطابقة أمام بروز الدلالة الإيحائيّة"[1]. وكلما ازدادت الطاقة الإيحائيّة للجملة ازدادت درجة شعريتها وتناميها الجماليّ.

وبتدقيقنا – في بنية الجملة الشعريّة وأسلوب تشكيلها الفني عند البستاني- لاحظنا أنّ الانزياح يمثل بؤرة إشعارها الدلاليّ ومكمن منتوجها الجماليّ ولا نبالغ إذا قلنا: يمثل مصدر إبداعها وإمتاعها جماليًّا وغناها إيحائيًّا؛ وللتدليل على ذلك نأخذ قولها:

"في ضوءِ عينكَ.

أبصرُ مفتاحَ كلِّ اللغاتِ

وأقبضتُ جمرَ الحقيقةِ بازغةً

في غبارِ الشتاتِ..

جبالٌ تراودني

فأجوبُ شعابَ غيومكَ

نابضةً في الليالي"[2].

بداية، نشير إلى أنّ الانزياح – في قصائد البستاني- يهبها حيويّة جماليّة، وحراكاً شعوريًّا، وكثافةً إيحائيّة، فهو يخلق متعتها بتحميل الجمل حمولات دلاليّة جديدة ما كانت لتحملها لولا الانزياح في التركيب؛ والصدمات التشكيليّة في أتون التعبير، لتصدم أفق توقع القارئ، وتخلق مسافة من التوتر – حسب كمال أبو ديب- هذه المسافة هي التي تخلق اللذّة والمتعة في النسق الشعريّ؛ وهذا دليل أنّ الانزياح – عند البستاني- لا يعمل على شحن المفردات بدلالات جديدة، وإنما يدفع التراتيب إلى التفاعل والمباغتة والإدهاش في التشكيل؛ نتيجة تجاور المتباعدات في النسق الشعريّ؛ ومن هنا فالانزياح – في قصائد البستاني- "ليس مجرَّد تنويع على المعنى، بل هو يطال الرؤية الكليّة المختلفة لعالمنا الواقع.."[3].

وتبعاً لذلك؛ يأخذ الانزياح في قصائدها ما يمكن تسميته بالبلاغة اللغويّة والبلاغة البصريّة؛ تتبدى البلاغة الأولى في القرائن اللغويّة المبتكرة المنزاحة في نسقها التشكيلي؛ أو البلاغة البصريّة فتتبدى في التمثيل البصريّ للجمل وتوزيعها كاليغرافيًّا على بياض الصفحة الشعريّة.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ الشاعرة تعتمد الجمل التحفيزيّة التي تستقي جلَّ إثارتها الجماليّة من الفاصل الإيحائي [الخيط الدلاليّ الصادم] الذ تتركه بين الدالّ والمدلول الذي يُعَدُّ

---

(1) كنوني، محمد، 1997- اللغة الشعريّة (دراسة في شعر حميد سعيد)، دار الشؤون الثقافيّة، العراق، ط 1، ص 23- 24.

(2) البستاني، بشرى، 2011- أندلسيات لجروح العراق، ص 87.

(3) العيد، يمنى، 1987- في القول الشعريّ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، ص 20.

مؤشلاً على الاهتزاز الدلاليّ في حركة الجمل لتنطق ما خفي من دفق المشاعر؛ ولتفتح الشرين الإبداعي على منزلقات دلاليّة تستثير القارئ؛ وهذا ما ابتدأته في قوله: [في ضوءِ عينيكَ أبصر مفتاحَ كُلِّ اللغات]، فضوء عينيه يفتح لها باب الحقائق؛ ويمنحها لغة العشق التي تفهمها كل اللغات؛ ثم تتابع الحراك التصويريّ لتخلق متعة الانزياح، بتدرج انزياحي متتابع من زوغان لغويّ إلى انزياح لغويّ عميق [انزياح صادم فنيًّا]، على نحو ما نلحظه في قولها: [أقبضُ جمرَ الحقيقةِ بازغة في غبارِ الشتاتِ] والمدقق في هذا الانزياح يدرك أنّه لم يأت فقط لتعميق الشعريّة، للبلوغ بالنسق اللغوي إلى أوجّ الإحكام والمتعة الصوتيّة [الممازجة الصوتيّة]؛ وهذا بدوره ولّد موسقة نابعة من الانزياح بين المضافات والتواءاتها الصادمة على نحو ما نلحظه في المضافت التالية: [جمر الحقيقة/ غبار الشتات]؛ مما منح النسق الشعريّ بلاغة التكثيف والتعميق الشعوريّ؛ مدفوعاً بحافزين إبداعيين؛ حافز التشكيل المنزاح على مستوى ربط الدال بالمدلول، وحافز الممازجة الإيقاعيّة على مستوى الفواصل الشطريّة ومستتبعاتها النصّيّة بحركة المضافات؛ وهذا ما ولّد الإدهاش والزوغان الصادم في الأسطر السابقة، وهذا يقودنا إلى القول: إنّ الانزياح فعل لغويّ إغوائي خاطف يخلق المتعة بالمزمزة اللغويّة، والمتعة في صوغ علائقها، لأنّ: "للغة الشعريّة بما هي لغة إيحائيّة، محتوى ثانٍ يتجاوز لغة الاستعمال التي تظلُّ محصورة في حدود المطابقة، ولهذا السبب، وُصِفَ الشعرُ بعبارات من قبيل [لغة داخل لغة] أو كيفيّة خاصّة في التعامل مع اللغة، أو نوع من اللغة، أو لغة اللغة"[1].

وثمّة انزياحات لغويّة – في قصائد البستاني- تعمل على إلهاب المشاعر وتركيز الأحاسيس، بأوصاف صادمة، تزيد بؤرة الانحراف الدلالي زوغاناً بين الدوال والمداليل الشعريّة؛ لتوسيع دائرة [المسافة] الصادمة، وخلق الدهشة اللغويّة بالمفارقة الإسناديّة، كما في قولها:

"دهشةٌ غضّةٌ بيننا

وسؤالٌ يضيءُ مواجعَ ملغومةً بالمنى

وجروحاً يساورها الشكُّ"[2].

بدايةً، نشير إلى أنّ الانزياح – في قصائد البستاني- عندما يتعلّق بمقصديّة التصوير فحسب، أي عندما يدخل ضمن نطاق التلاعب الفني، يفتقد دوره البلاغي؛ ويكون مجرّد زخرف لا طائل منه، ولكنّه عندما يتغلغل في عمق الرؤيا، ويشكّل مرتكزها ومسعاها الإبداعي يكون محرق تحفيزها ومنتوجها البلاغي، وهذه البلاغة حسب علي جعفر العلاّق "لا تأخذ اتجاهاً واحداً، ولا تنهض من خزين

---

(1) كنوني، محمد، 1997- اللغة الشعريّة (دراسة في شعر حميد سعيد)، ص 26.

(2) البستاني، بشرى، 2011- مواجع (باء- عين)؛ ص 25.

الاستعارات والتشبيهات المعهودة، كما أنَّ سجّادتها اللغويَّة لا تستند إلى خيط واحد، يتكاثف بالتكرار، أو يتوالد بإعادة الإنتاج، بل إنَّ تلك السجّادة ملتقى لضجيج الخيوط تارةً، ولعناقها الحار تارة أخرى، إنها ملتقى للتضادات، وللذوبان؛ الشعر والنثر، الخفوت والصراخ، التماسك والتشظي، الكناية والاستعارة، التنافر والاندغام، الحركة والتأمل، السرد والغناء، انفتاح النصّ أو التفافه على ذاته"[1]. وتبعاً لذلك، يأخذ الانزياح لطائفه ومتعته من مغامرته وفضاءاته التخييلية الممتدة؛ التي تحقق مطلبه الفني ألا وهو شعريَّة الشعر.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد الانزياح اللغويّ عبر فاعليَّة [الزوغان الإسنادي] التي تولِّد مسافة دلاليَّة صادمة بين [الدال/ والمدلول]، و[المسند/ والمسند إليه]؛ هذه المسافة تمثِّل نقطة ارتكام الرؤى ومصدر دهشتها؛ أي نقطة الجاذبة بين الدال (المألوف) والمدلول (البعيد واللامألوف)، كما في قولها: 'دهشةٌ غضَّةٌ بيننا'؛ فـ [الدهشة] دال مألوف، وتردده شعريًا يكاد يكون اعتياديًا؛ لا يثير أيّ ارتداد شعوريّ عكسي في حين جاءت الصفة (غضّة) لتمثِّل لذّة المفارقة، أو ما أسميناه بـ [الارتداد الصادم] الذي يحرِّك مسار الدالين، ويفتح أفق مدلولهما في آنٍ معاً؛ ليحرف مسار الجملة من طابعها المعتاد إلى طابع شعريّ غير مألوف أو معتاد، إذ إنَّ لفظة (غضّة) تواشك في اسنادها ما هو ماديٌّ محسوس في حين أنَّ لفظة (دهشة) تواشك في إسنادها ما هو معنويّ أو مجرَّد، وبالارتكام الدلالي الصادم، أو الزوغان الإسنادي بين (المحسوس/ واللامحسوس) ترتفع الوتيرة الشعريَّة وتنبني الدهشة النصيَّة، إذاً "بلاغة القصيدة [ودرجة انحرافها وزوغانها الشعريّ] لا تنشأ من مكون واحد من المكوِّنات، أعني [الشعر والنثر، التماسك والتشظي، الحركة والتأمل]؛ كما أنها لا تنشأ من ورودها متتابعة أو متوالية؛ بل تنفجر من نقطة ارتطام هذه العناصر ببعضها بعضاً، من تلك اللحظة الفريدة، لحظة الاحتكاك والانفتاح والضم، لحظة التقاء الشرر واشتباك المكوِّنات، من ذلك كلّه يتشكّل الجسد الأكبر، أعني نسيج النصّ، أو بطانته اللغويَّة والأسلوبيَّة والإيحائيَّة التي تمثّل، مجتمعة، بلاغته التي ينصح بها تموّج النصّ، وخفقانه الدائم"[2].

ب- التوازي:

لاشكَّ في أنَّ التوازي يضفي على الجملة ائتلافاً وتعادلاً فنيًا يهبها إيقاعاً متوازناً محكماً "فإذا كان التوازي مجموعة منتظمة من التساويات أو الأضداد التي تتبع في الأشكال اللغويَّة العادية. فإنَّ التحوُّل

---

(1) العلاّق، علي جعفر، 2010- من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، ص 93.

(2) المرجع نفسه، ص 94.

عبارة عن اختيار الشاعر خارج النظام المسموح به"[1]. وبمعنى أكثر دقة وشمولاً يمكن القول: "إذا كان الشعر يسمو بالوظيفة الشعريَّة بما هي إسقاط لمبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف – حسب القاعدة الأسلوبيَّة التي صاغها جاكولسون- فهينمة بعض القضايا الشعريَّة كالتوازي والتكرار تشير وبما لا يدع مجالاً للشكّ إلى أنَّ الشعر يسعى في أرقى تجلياته إلى خلق لون من التنظيم الخاص بواسطة تماثلات تقوم بالرفع من قيمة تلك الوظيفة"[2].

ونظراً إلى الدور الفني البارز الذي تحققه ظاهرة "التوازي" من خصيصة علائقيَّة توليفيَّة، منسجمة في قصائد البستاني، سندرسها وفق أربعة محاور نصيَّة، وهي:

أ) التوازي النحوي- الصرفي:

ونقصد بـ [التوازي النحوي- الصرفي]: التعادل النسقي المبني على التشكيلات اللغويَّة المتوتازية التي تنتظم النسق الشعريّ، لتشكيل مصفوفاتها اللغويَّة المتوازية على مستوى العلائق، والقرائن الرابطة فيما بينها؛ وتبعاً لذلك يتجدّد النسق الشعريّ الجيِّد عمّا سواه؛ إذ "إنَّ النسق الجيِّد يترابط فيه كل عنصر بسواه في علاقة دلاليَّة حتَّى تتولَّد استمراريَّة ترابطيَّة، إنَّ ذلك التراتب يتشكل بدءاً من البنية الصغيرة، وصولاً إلى البنية الكبرى أي النسق الكلي للنصّ. فقد يكون عنوان القصيدة – مثلاً- ركيزة البنية الكبرى، وقد تتشكل البنية الكبرى من خلال المتتاليات المترابطة للبنية الصغرى، وفي جميع الأحوال فإنَّ البنية الكبرى هي مجموعة دلالات البنية الصغرى.... وهنا، تختلف قيمة نصّ عن سواه"[3]. ومن هذا المنطلق، لا يتحدَّد المغزى الكلي للنصّ إلاَّ بتضافر بنياته الصغرى بمتوازيات نسقيَّة تتغلغل في شبكة علائقه اللغويَّة الناتجة على تضافر مستوى البنية النحوية- والصرفيَّة ونظمه اللغويَّة الأخرى، وهذا ما أشار إليه الباحث سعيد حسن بحيري بقوله: "إنَّ المعنى الكلّيّ للنصّ أكبر من مجموع المعاني الجزئيَّة للمتواليات الجمليَّة التي تكوِّنه ولا تنجم الدلالة الكليَّة له، إلاَّ بوصفه بنية كبرى شاملة، فالنصّ ينتج معناه بحركية جدليّة أو تفاعل مستمر بين أجزائه"[4].

وأبرز ما يمتاز به التوازي النحوي- الصرفي- تحقيق التوازن والانسجام في التركيب، ولا يعني هذا التوازن التشكيليّ أنَّ الجملة متوازنة في معادلتها الصوتيَّة والصرفيَّة وروابطها النحويَّة؛ بقدر ما يعني بلاغتها في إصابة مقصودها في نظام انسجام وحدتها النصيَّة، وتفاعلها النصّيّ؛ وهذا ما أشار إليه أكثر

(1) عيد، رجاء، 1995- القول الشعريّ منظورات معاصرة، ص 196.

(2) كنوني، محمد، 1997- اللغة الشعريَّة (دراسة في شعر حميد سعيد)، ص 116.

(3) عيد، رجاء، 1995- القول الشعريّ منظورات معاصرة، ص 197.

(4) بحيري، سعيد حسن، 1997- علم لغة النصّ (المفاهيم والاتجاهات)، ص 75.

علماء النصّ إلى ضرورة امتداد نطاق الوصف إلى ما وراء الجملة، فلا اعتبار لأي نحو للجملة إلاّ إذا كانت جزءاً من النصّ أو الخطاب[1].

وتؤدّي الجمل الشعريّة توازنها النصّيّ – في قصائد البستاني- عبر تقنية التوزي النحوي- الصرفي التي تحافظ على نسقها الشعريّ المتوازن إلى نهاية الدفقة الشعريّة، كما في قولها:

"مائدة الخمر تدور
كفي تُمْسِكُ ومضَ البستانْ
كفي تمسحُ بالنورِ الأغصانْ
كفي باركها الحبُّ،
وأطلع فيها الكافور
يوجعني عسلٌ ورديّ
يَتفَتّقُ في الديجور"[2].

بداية، نشير إلى أنّ التوازي النحوي- الصرفي – في قصائد البستاني- لا يؤسِّس حركيته الجماليّة على توازي الوحدات الجزئيّة فحسب؛ وإنما على توازي الأنساق وتتابع الدلالة لخلق متواليات نصيّة كبرى منسجمة؛ متضامنة فنيًّا؛ وهذا يدلنا على "أنّ وحدات النصّ متنوِّعة تختلف باختلاف المستوى المدروس؛ فإذا كانت الوحدات الصوتيّة والصرفيّة وحدات ثابتة يحدِّدها النظامان الصوتي والصرفي في لغة معينة، فإنّ التبادلات والتتابعات والتجاورات والإيقاعات التي تنتج من اختيار معين لا توصف بالصرامة والوجوب كما أنّ العدول عن أبنية إلى أبنية أخرى ذات دلالات معينة لا يعود إلى النظام، وإنما يعود إلى كفاءة المنتج وقدرته على تشكيل أبنية اللغة تشكيلاً إبداعيًّا"[3]. وتتبعاً لذلك يتخذ التوازي النحوي- الصرفي – في قصائد البستاني- أشكالاً عدة تنصب كلها في بوتقة الرؤية، ومنتوجها الفني؛ لدرجة أنه يفرض عليها إيقاعات إيحائيّة منظمة يزيدها انسجاماً وتضافراً نصيًّا وموسقة إيقاعيّة تنبسط وتمتد لتصل إلى أبعاد نصيّة عميقة على طول الموجات النظريّة المتوازية وتتابعها النسقي.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ البستان تعتمد التوازي – النحوي الصرفي- لخلق تماثلات نحوية مصرفية تطفح بالدلالات والإيحاءات العميقة؛ وهذه التماثلات النحوية لم تجعل الدلالات ذات طابع سينمتري مطّرد، نتيجة التنظيم العلائقي ذاته، وإنما منحته طابعاً صوتيًّا إيقاعيًّا متوازناً، وكأنّ

(1) المرجع نفسه، ص 82.
(2) البستاني، بشرى، 2011- أندلسيات لجروح العراق، ص 68- 69.
(3) بحيري، سعيد حسن، 1997- علم لغة النصّ (المفاهيم والاتجاهات)، ص 73.

الشاعرة – بهذا التوازي- تعبِّر عن ترسيمها الشعوري الدقيق للصورة، لتنبض بجماليّة مضاعفة؛ أو ثنائيَّة: [جماليَّة التنظيم النسقي]، و[جماليَّة الصورة الموسقة تقفويًّا]، كما في النسق التالي:

[كَفّي تُمْسِكُ ومضَ البستانْ // كَفّي تمسحُ بالنورِ الأغصانْ].

إنَّ من يتأمل بعمق – في النسق السابق- يلحظ التوازي النحوي- الصرفي بين الجمل، وهذا التوازي لم يأتِ مطّرداً، وإنما جاء بتغاير نسقي طفيف أو زخرجة نسقية بسية، وذلك لكسر رتابة النسق، بنوسة تشكيليَّة منحرفة؛ تلتقي عندها القافيتان على وتيرة واحدة بنغم متآلف: [البستان = الأغصان]؛ وهذا النغم من شأنه أن يخلق متعة شعوريّة داخليَّة إثر النوتة الموسقة التي تولّدها حركة القافيتين. ثمَّ تتراجع حدة التوازي النحوي- الصرفي في الجملتين الأخيرتين، لتفسح المجال أمام المتلقي لمتابعة التمايز النسقي، أو الانزلاق اللغويّ في المتواليات المتوازية، لتُخفِّف من رتم التماثل بين النسقين، وخلق متعة الائتلاف/ والاختلاف في الآن ذاته، كما في النسق التالي:

[كَفّي باركها الحبُّ وأطلعَ فيها الكافور // يوجعني عسلٌ ورديّ يَتَفَتَّقُ في الديجور].

تواز نحوي- صرفي

إننا نلحظ أنَّ الشاعرة اعتمدت التوازي النحوي- الصرفيّ في بعض الكلمات، لتثير القارئ بالتوازن الصرفي عبر المماثلة الصريحة بين صيغ بعض الكلمات: [الكافور = الديجور]؛ وخلق المفارقة بالأنساق اللغويَّة الأخرى؛ لكسر رتابة النسق وإشباع حيويته النسقية؛ [كفّي باركها الحبّ = يُوْجِعُني عسلٌ ورديّ]؛ فعلى الرغم من الاختلاف الكائن بينهما؛ فإنَّ التوازي النحوي الذي استتبعته بين النسقي، كان بمثابة المؤشّر الدلائلي للقارئ إلى تملي النسقين المتوازيين: [أطلعَ فيها الكافور = يَتَفَتَّقُ في الديجور]، لتفعيل أثرهما الفني؛ وإنَّ القارئ الحصيف لا يخفى عليه الحنكة الفنية والتلاعب بالنسق الشعريّ بالائتلاف والاختلاف الناتج عن إحساسها العاطفي لتخلق من التوازي متعة الاختلاف والإدهاش التشكيلي المتماثل/ والمنزلق في آن. وعليه "فإذا كانت المتواليات المتوازية، تثير القارئ بما تطفح من تماثل قد ينسي ما فيها من شحنات دلاليَّة إلاَّ أنَّه بالإمكان الإشارة إلى ما بين الكلمات التي تتماثل نحويًّا، برغم اختلافها الصوتي والمعجمي- من علاقة تقوم على أساس الإحالة الدلاليَّة"[1]. التي تبرز النسق الشعريّ الجيد؛ وتظهر خصوصيته النصّيّة المتوازنة لاستكناه مختلف فاعليات النسق وتملي مظاهر حيويته وإبداعه.

2) التوازي التقابليّ الدلاليّ:

ونقصد بـ [التوازي التقابليّ الدلاليّ]: التوازي المبني على تقنية التقابل، لتحريك النسق الشعريّ بالدلالة النقيضة أو الدلالة المعكوسة، وتبعاً لذلك يُعَدُّ التوازي التقابلي مبنيًّا على فاعليَّة تقنيتين تعملان معاً في خلق الموازنة النصيَّة هما تقنية [التقابل أو التضّاد] وتقنية [التوازي]؛ إذ إنَّ لتوارد الأضداد في النسق الشعريّ خصوصيَّة بنائيَّة تأثيريَّة ترتقي بالأنساق المتوازية أو المتواليات المتوازية إلى مضاعفة التأثير الدلاليّ، عبر ازدواج الرؤية بين جانبين متقابلين؛ أو موقفين متناقضين؛ وقد أشار الناقد محمد كنوني إلى خصوصيَّة هذا النوع من التوازي بقوله: "يتسم هذا النمط بوجود تقابل دلاليّ بين عنصرين أو بين موقعين في سلسلتي كل متواليَّة على حدة"[2]؛ وتبعاً لذلك يتخذ هذا التوازي منحًى جماليًّا في انزياح الدلالات وتحولاتها النصيَّة؛ بتجاوز الدلالات نطاق التماثل والممازجة إلى نطاق الاختلاف والمنافرة، وهذا ما يجعله – حسب تعبير علي جعفر العلاّق- فاعلاً من فواعل الدلالة، أو دالاً من دوالها[3]؛ لأنَّ

(1) كنوني، محمد، 1997- اللغة الشعريَّة (دراسة في شعر حميد سعيد)، ص 120.

(2) المرجع نفسه، ص 121.

(3) العلاّق، علي جعفر، 2010- من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ، ص 116.

الشاعر لا يغامر بالدلالة، وإنما يغامر بالرؤية وإحالتها النصيَّة؛ ومنتوجها الفنيّ إذا لم تحقق هذه التقنية مؤداها البلاغي في تعميق الدلالة وتوسيع طيفها الدلاليّ.

وقد استثمرت البستاني خصوصيَّة التوازي التقابليّ في إبراز الدلالة، وتحفيز الرؤية النصيَّة خاصّة عندما يأتي هذا التوازي عفويًّا لا مصطنعاً أو متكلّفاً، مما ينعكس أثره على مستوى نسيج النصّ بأكمله، لتحفيز إيقاعه الداخلي بالموازاة والتقابل في آن، كما في قولها:

"وقلتُ...

يا امرأةٌ

سكونُها لهبْ

وصبرها عطب

شوقها قائم

ووجدها دائمْ

وجرحها غارمْ

اجتاحي بالطوفانِ سكينتي.."(1).

لابُدّ من الإشارة بدايةً إلى أنّ التوازي التقابلي الدلاليّ – في قصائد البستاني – يهبها استفزازاً دلاليًّا؛ وذلك بالتجاوز الفني في تشكيل الأنساق اللغويَّة المتوازية موازاة تقابليَّة على المستوى الدلاليّ؛ مسهماً في تصعيد الوتيرة الشعريَّة إثارة عاطفيَّة؛ وبصمة شعريَّة غايةً في العمق والتركيز وبلاغة المدلول، وتبدو موهبة البستاني على الصعيد الأسلوبيّ الفني ظاهرة من خلال تنظيمها النسقي الفاعل الذي يتبدّى في التوازي والتقابل والإمتاع اللغويّ؛ وهي على دراية أنّ: "الأسلوب ليس مجرّد أداة لنقل الأفكار، بل هو معمار فنيّ يتصاعد حتى يحقّق إشباعاً فكريًّا جماليًّا إذا قرأناه نصًّا بحدّ ذاته"(2). وهذا الإشباع هو ما يحقّق أهمية العمل الفنيّ خاصة الشعر: "من خلال بسط الكلمات في تشكيل معيَّن، ومن خلال الإيماءات التي تحيي الكلمات، ومن خلال المواقف المحيطة التي فيها تُنطَق هذه الكلمات؛ فهذا كله هو ما يحقّق بنية العمل الفني؛ ومصدر أهميته....، وهذا ما يدلنا على أنّ أهميَّة العمل الفني لا تقاس بما يمثله، أي لا تقاس بالموضوع المتمثل في ذاته من حيث هو معنى أو دلالة، وإنما تقاس من أهميَّته بقدر ما يكون هذا المعنى متأصلاً في المحسوس، أي بقدر ما يكون الموضوع المتمثّل مُشَرَّباً ومخصبًا بالمحسوس"(3).

---

(1) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حواء، ص 13- 14.

(2) كمال، محمد، 2003- النقد التشكيلي في مؤتمره الأول، مجلة فصول، ع 62، ص 236.

(3) توفيق، سعيد، ص 1992- الخبرة الجماليَّة (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، ص 270- 271.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ التوازي التقابلي الدلاليّ يقوم على التماثلات النحوية- الصرفية من جهة، وعلى التقابل الدلالي الذي يزيد الدلالة العاطفيّة عمقاً وإحساساً محتدماً، كما في المتقابلات المجازيّة التالية: [سكونها ≠ جرحها]، و[صبرها ≠ شوقها]؛ والمواليات الاسميّة التالية:

[لهب = عطب]، [قائم = دائم = غارم]، إنَّ هذه الموازاة في البنية النحويّة/ والصرفيّة جعلت المتواليات الاسميّة بغاية التأثير والعمق، لتخلق مفارقة دلاليّة صادمة بالصورة المحتدمة: [اجتاحي بالطوفانِ سكينتي]؛ وكأنَّ الشاعرة بتوالي المتواليات الموازية تفرض نسقاً منظماً موحداً على الأنساق جميعها، أرادت إظهاره لاستيعاب ما في داخلها من توتر وتأجج عاطفي في تكريس حالة الوجد بكل عنفوانها واحتدامها ألشعوريّ المكثّف؛ وهذا يدلنا على أنَّ [التوازي التقابلي الدلاليّ] هو دينامو الطاقة التعبيرة في احتدامها بين المتضادات؛ لبلورة احتدام المشهد وتوتره العاطفي، فبالتوازي تنتظم الأنساق، وبالتضاد تحتدم شعوريًّا، وتخلق حركيّة نصيّة ترسّخ الدلالة وتنمّي أثرها الفني.

3) التوازي الصوتي:

ونقصد بـ [التوازي الصوتي]: الموازاة القائمة على مستوى تآلف الأصوات، من حيث تعادل الأصوات وانسجامها وتوازنها، تبعاً لما يُسَمّى بالتماثلات الصوتيّة، إذ 'إنَّ التماثلات الصوتيّة، والتوازيات بين الصامت والصائت من الحروف، ينفث زخماً شعريًّا حين تتعادل الوحدات في زمنية منتظمة'[1]. وتبعاً لذلك: 'يمكن استكشاف التوازي الصوتي بمتابعة الجانب الإيقاعيّ من خلال التحليل الصوتي لمختلف مهام الإيقاع، ومن مراقبة التوازي ومستويات التقابل والتناظر، ومدى تملك الجملة لتراتبها الأدائي في مدار حيِّزها اللغويّ – وكما يقول هوكس- باستخدام التشابه وبتوالي تكراريّة (التساويات) والمتوازيات في الأصوات وفي النبرة والصور والإيقاعات كل ذلك يجعل اللغة مكثفة وتعمل من هنا على إبراز خصائصها اللغويّة'[2].

وقد عدَّ 'ليفين' [التوازي الصوتي] نوعاً من [الازدواج الصوتي] الذي 'يقوم على تعادل المادتين أو الموقعين لتحقيق الموازاة الصوتيّة'[3]؛ كما يتعدّى التوازي الصوتي الإيقاع الخارجي ليغذي بنية الإيقاع الداخلي، إذ 'يحقّق التناغم الصوتي ويخلق موسيقيّة ما تنعكس على مستوى الكلمة والجملة'[4].

---

(1) عيد، رجاء، 1995- القول الشعريّ منظورات معاصرة، ص 200.

(2) المرجع نفسهن ص 200.

(3) العمري، محمد، 1990- تحليل الخطاب الشعريّ (البنية الصوتيّة في الشعر)، الكثافة، الفضاء، التفاعل، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط 1، ص 30.

(4) الضبع، محمود، 2003- تشكلات الشعريّة الروائيّة، ص 331.

وتبعاً لذلك يمكن القول: "إنّ تجانس العبارات من حيث الوزن الصوتي والصرفي يلعب دوراً مهماً في عودة الوفاق بين المتلقي والشاعر وتواصلهما معاً، وذلك يتحقق حينما يتميّز الشاعر بقدرات عالية في صياغة ألفاظه وعباراته، وإحداث نوع من التناغم بين الألفاظ داخل الجملة"[1].

وقد استثمرت البستاني التوازي الصوتي في هندسة إيقاعات قصائدها الداخلية والخارجية؛ لخلق المجانسة الصوتيّة التي تغذي الإيقاع الداخلي لقصائدها من جهة، وتزيد فاعلية التوازن الصوتي الموقّع في النهايات الشطريّة من جهة ثانية، إذ "إنّ التوازي الصوتي يُقَوِّي، ويُعَزِّز، ويُكَرِّس البنية النفسيّة والحالة الانفعاليّة للشاعر، أو إمكانية استعادتها"[2]. ففي قصيدة (المحنة) للبستاني، تنبني إيقاعاتها الصوتيّة على التوازي الصوتيّ الذي يُشكّل جسد بنيتها الصوتيّة المتجانسة، لخلق تآلفها النغمي وانسجامها الإيقاعي؛ كما في قولها:

"يوسفُ... أم أصابع العذراءْ
ترفعُ عن غمامةِ المساءْ
رداءها..
فتسقطُ الظلالُ فوقَ غرّةِ القتيلْ
الشجرُ الهاربُ من غابتِهِ يبوحْ....
بآخر الجروحْ..
أصابعُ الدوالْ..
محروقةٌ تسقطُ في الظلالْ..
ناعورها يلوبُ من منفى إلى زوالْ
تنهضُ من محنتها مريمُ في الألواحْ..
تدرأ عن وليدها لوافح الرياحْ"[3].

بداية، نشير إلى أنّ التوازي الصوتي – في قصائد البستاني- مؤشّر دلائليّ/ صوتي للإبانة عن التوليفات الصوتيّة التي تملك سمة الإبانة الشعوريّة عن المثيرات النفسيّة التي تولّدها المتوازيات الصوتيّة من ائتلاف وتناغم وتجاوز موقعي متوتر يحفّز المجانسات الصوتيّة، ويزيد شعريتها داخل النسق لخلق درجة من التشابه الصوتي أو الوحدة الصوتية؛ إذ إنّ التوازي الصوتي بوصفه "إعادة لبنية تركيبيّة، أو

(1) يوسف، عب الفتاح، 2003- فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعريّ للنقائض، ص 42.
(2) العواني، محمد بري، 2008- القوس والوتر، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط 1، ص 220.
(3) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حواء، ص 108.

نسق نحوي مُجَرَّد دون اشتراط لتعاود ذات الكلمات"[1]. يزيد فاعليّة النسيج الصوتي ائتلافاً وتناغماً صوتيًّا، خاصة في الفواصل الشطريّة؛ أو الأنساق اللغويّة (المفرداتية) المتجاورة، لإشباع حركتها الإيحائيّة وتوتراتها النفسيّة المفاجئة لها.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ اعتماد البستاني الموازاة الصوتيّة عبر المجانسة بين القوافي؛ لإبراز ملمحها الإيقاعي المتوازن، كما في المتجانسات التقفويّة التاليّة: [المساء = العذراء]، و[يبوح = الجروح]، و[الدوال = الظلال= زوال]، و[الألواح = الرياح]؛ وإنّ هذه الموازاة الصوتيّة التجنيسيّة تمنح المفردات اللغويّة ضمن النسق التحاقاً صوتيًّا يرفع درجة تقبل النصّ فنيًّا؛ عبر تجانس الجمل وتلاحمها لتحقيق الاستثارة العاطفية، والبعد التأثيري في توتير الكلمات وخلق متعة الإثارة والتأثير، فالنسق الشعري المتجانس أو المتوازن هو الأقدر على بعث التوتر وتحقيق الاستثارة العاطفيّة؛ إذ يصبح "نقل التوتر هو مقصد الشاعر الأول. وعندما يهتدي إلى الكلمات التي تؤدي ذلك، فإنها تورط الشعر بمبادرة منها فيما لم يكن يقصده، وهو يتلاعب بها"[2]. بمعنى أنّ الشاعر عندما يقوم بنقل تجربته لغويًّا، فإنّ ذبذباته الشعوريّة هي التي تقوده إلى النسق الصوتي الملائم لتحقيق ذلك؛ وهذه هي خصوصيّة الإبداع الشعريّ؛ أنّ الشاعر لا يختار كلماته ونسيج أصواته اللغويّة بشكل مسبق، وإنما يأتي الاختيار متوافقاً مع حالة البث الشعريّ وترخم الحالة الانفعاليّة لحظة الخلق أو المخاض الشعريّ، ومن المؤكّد أنّ البستاني تملك خصوصيتها الفنيّة في نسج أصواتها، وتحقيق متجانساتها الصوتيّة المحكمة التي تزيد درجة شعريتها؛ وإمكاناتها الصوتيّة الموسقة إيحاءً ودلالة.

4) التوازي البصريّ:

ونقصد بـ [التوازي البصريّ]: التوازي القائم على المساحة الفراغية المتوازية بين أطوال الأسطر الشعريّة، لتحريض المتلقي على إدراك التنظيم البصريّ بين مساحة البياض والسواد من جهة، وبين أطوال الأسطر الشعريّة وتناظرها، كاليغرافيًّا على بياض الصفحة الشعريّة من جهة ثانية؛ إذ إنّ الهندسة البصريّة للقصيدة تسهم في تحديد أبعادها، وترسيم وقعها البصري الموسق تبعاً لإحساس الشاعر وانفتاح رؤيته النصيّة؛ ليعمل على جذب انتباه المتلقي.. وإعطائه فرصة للتذوق والقياس الصوتي والفكري"[3] للمساحات السطريّة وتوازنها البصريّ. وهذا لا يعني أنّ التوازي البصري هو الذي يشكل

---

(1) الورتاني،خميس، 2005- الإيقاع في الشعر العربي الحديث "تحليل صاوي نموذجاً"، دار الحوار، ص 117. نقلاً من الشيبان، محمد حمزة، 2011- البينات الدالّة في شعر شوقي بغدادي، ص 317.

(2) فضل، صلاح، 1998- أساليب الشعريّة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ص 24.

(3) يوسف، عبد الفتاح، 2003- فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعريّ للنقائض، ص 43.

جماليَّة القصيدة بمعزلٍ عن خصوصيَّة التركيب الشعريّ، فالذي يشكّل جماليَّة القصيدة بداعة التراكيب الشعريَّة، أولاً؛ وانتظامها البصريّ على بياض الصفحة الشعريَّة ثانيًا؛ فالنظام بذاته – حسب حسن الغرفي- يحقق باستمرار "قيمة جماليَّة يمكن أن يكتسبها الشيء بإضفاء النظام عليه، وإنما يكون النظام عاملاً من عوامل التأثير الجماليّ عندما يكون خفيًّا ونابعاً من طبيعة الشيء نفسه"[1]. وهذا يؤكّد أنّ الشعريَّة كلٌّ متكامل، انطلاقاً من ظروف التلفظ الشعريّ، وانتهاء بالتفريع على بياض الصفحة الشعريَّة؛ ومن هذا المنطلق "تصبح اللغة الشعريَّة متعدِّدة الدلالة، متعدِّدة التأويل، وهذا هو السرّ وراء وصف لغة ما بأنها شعريَّة، إذ إنها تميل إلى مخالفة الواقع، وإلى تعدد تأولية قراءتها الذي يسمح للمتلقي بأن يمارس وعيه على النصّ، ويجد فيه ما يناسب من متطلبات لغويَّة وتعبيرية"[2]. قادرة على كشف دواخله وبواطنه الشعوريَّة.

ويُعَدُّ [التوازي البصريّ] من مُفَعِّلات الفضاءات النصيَّة لقصائد البستاني الشعريَّة، خاصَّة عندما ينبني وقع الكلمة أساساً على المساحة الفراغية المتوازية التي تخلقها الأسطر الشعريَّة بين الجمل من جهة؛ وعلى مستوى الفضاء النصّي للقصيدة بكاملها من جهة ثانية. إذ إنَّ نثر المفردات المتكررة وتوزيعها على بياض الصفحة الشعريَّة بطريقة ما توحي بالتجسيد، والتعبير الملحوظ عن الحركة، والقيام بدور الفعل الذي يجسِّد الصورة الشعريَّة وتبعاً لذلك تتمثل صورة التشكيل الحركي البصري"[3] التي لا تقل قيمة عن الإيقاع الداخلي للقصيدة تفعيلاً واستفزازاً حركيًّا للبصر، بحثاً عن حراك الأنساق بالموسقة البصريَّة.

ففي قصيدة (النخيل) للبستاني تبني الكثير من مقاطعها على تقنية [التوازي البصريّ]، بمساحة البياض المتناظرة بين الأسطر، بموسقة بصريَّة تثير النغم البصريّ بفاعليَّة موسقة لا تقلّ قيمة عن النغم الصوتيّ المتناغم للفواصل الشطريَّة (التقوفيَّة) ؛ كما في قولها:

"لا تُغَادِرْني

ذراعاكَ شراعٌ فوقَ خصري

لا تُغَادرْني

تدورُ الأرضُ ما بينَ منافيكَ..

وصبري

---

(1) الغرفي، حسن، 1989- البنية الإيقاعيَّة في شعر سعيد حميد، دار الشؤون الثقافيَّة، بغداد، ط 1، 119. نقلاً من البستاني، بشرى، 2011- في الرياد والفن، ص 151.

(2) الضبع، محمود، 2003- تشكلات الشعريَّة الروائيَّة، ص 320.

(3) الهاشمي، علوي، 1991- تشكيل فضاء النصّ الشعريّ بصريًّا، ص 91. نقلاً العمادي، امتنان عثمان، 2001- شعر سعدي يوسف دراسة تحليليَّة، ص 47.

لم تكُنْ سِجْناً

ولا منفًى

ولكنّي سُجِنْتُ

لا تُغَادِرْني

أتيتُ...

لا تُغَادِرْني

أتيت"[1].

بداية، نشير إلى أنّ التوازي البصري – في قصائد البستاني- يحقق للقصيدة انتظاماً بصريًّا، يسهم في تركيز عين المتلقي صوب مغرياتها التنظيميّة وتساوقها مع دفقها الشعريّ بما في ذلك البنى العميقة للنصّ، فهذا يعني أنّ التوازي البصري قد يكون مساعداً في كشف المداليل العميقة للنص في بعض الأحيان، ليصبح "هو المجال الذي يفصح عن المشاعر أو المظهر العاطفي المسند إلى السكون؛ فالمكان النصّي في هذه الحالة دالٌّ حاضر في النصّ، وإنّ المصمت [المدّ البصريّ (مساعة الفراغ)] علامة كما الكلمة علامة"[2]، وهذا يعني أنّ "النصّ الشعريّ ليس دلالة للملفوظ، ولا يسعى لإصدار حكم ما، بل هو، في الغالب، ذلك الملفوظ وقد تمّ صهره في كيان تعبيري همّه اللغة وفتنتها حيناً، أو التناميات [البصرية اللغوي] بما تشتمل عليه من توتر ومراوغة حيناً آخر"[3]. فالهندسة البصريّة عبر التوازي البصري لا تقل قيمة ودوراً فنيًّا في تحفيز الرؤية عن الجوانب اللغويّة الأخرى، إذ "إنّ البيئة الفضائية هي التي تسمح للقارئ من أن يستقرئ هذا الجنس الخطابي الشعر عن باقي الأجناس، فهذا العنصر يساهم في بنية العمل الأدبي"[4].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنّ البستاني تعتمد التوازي البصريّ في تتبع مسارات الحركة الشعوريّة التي تعكس إحساسها المتذبذب بين حركتي المغادرة والمجيء؛ أو [الذهاب/ والإياب]، بمعنى؛ أنّ هذه الحركة مبنية على فعل المغادرة بما يستتبعه من حراك بصريّ وزحزحة مكانيّة مما انعكس أثر هذا الحراك على الفضاء البصريّ؛ بمساحات بصريّة متفاوتة تتبع تعرجات الذات وحراكها الشعوريّ من جهة؛ والمساحات البصرية المتوازية التي تحدّد النهايات الشطريّة بشكل عمودي تتوازى الأشطر فيما بينها، وتتتابع بشكل متدرِّج متوازٍ بصريًّا؛ كما في المخطط التالي:

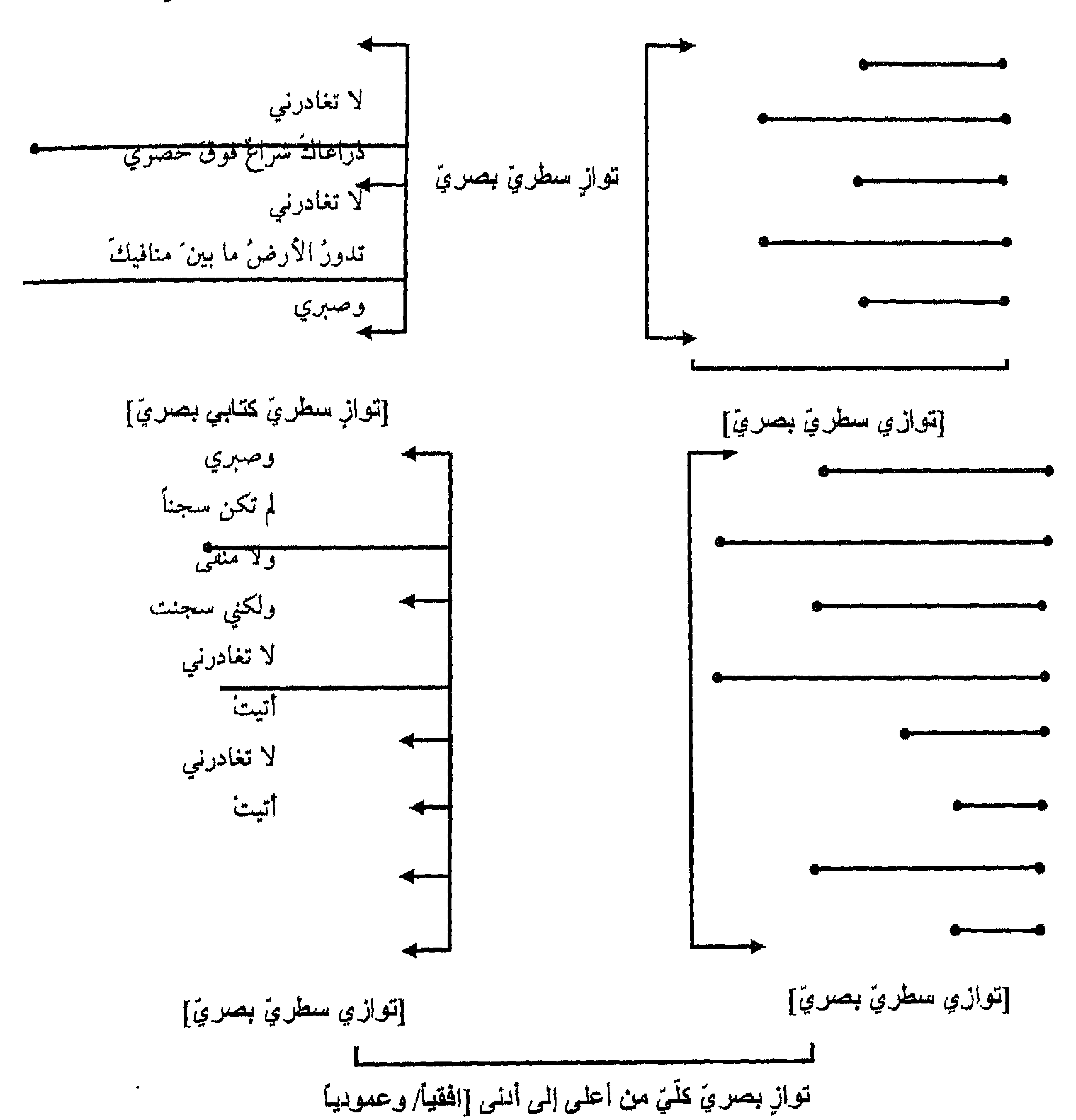
---

(1) البستاني، بشرى، 2011- أندلسيات لجروح العراق، ص 94- 95.

(2) عبد الله، ستار، 2010- إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 148.

(3) الضبع، محمود، 2003- تشكلات الشعريّة الروائيّة، ص 321.

(4) يحياوي، راوية، 2008- شعر أدونيس، البنية والدلالة، ص 317.


لا تغادرني
ذراعاكَ شراعٌ فوقَ حصري
لا تغادرني
تدورُ الأرضُ ما بينَ منافيكَ
وصبري
توازٍ سطريّ بصريّ
[توازٍ سطريّ كتابي بصريّ]
[توازي سطريّ بصريّ]
وصبري
لم تكن سجناً
ولا منفى
ولكني سجنت
لا تغادرني
أتيتَ
لا تغادرني
أتيتَ
[توازي سطريّ بصريّ]
[توازي سطريّ بصريّ]
توازٍ بصريّ كلّيّ من أعلى إلى أدنى [افقياً/ وعمودياً

إننا نلحظ – من خلال هذا الشكل- أنَّ الأشطر الشعريّة تتوازى في موجاتها السطريَّة [طولاً/ وقصراً]؛ وهذا التوازي لم يقف حدَّ الإيقاع البصريّ، وإنما عمَّق الدلالة، التي تُرَسِّخ تذبذب الحالة الشعوريَّة إثر الاصطراع المحتدم في البداية وتوالي المشاعر المتناقضة والإحساسات الجدليَّة المتوترة بين الإحساس بالنفي والقيد من جهة؛ والرحيل والبقاء من جهة ثانية؛ مما انعكس أثره على الموجات السطريَّة طولاً وقصراً؛ لتنتهي بموجة سطريَّة قصيرة [مجرَّد كلمة أتيت]؛ التي تمثل قمة التفريغ بعد لحظة التوتر والاحتدام القصوى التي وصلت إليها – أخيراً- إلى تحديد الموقف واتخاذ القرار. وهذا التوازي – حسب رواية يحياوي- مفاده إمتاع العين، فتتوازى لذة العين مع لذة الأذن؛ في تحقيق هندسة القصيدة.. ومن هنا أصبحت هندسة القصيدة الحديثة تساهم في إيحاء الدلالة، لأنَّ القارئ يُفاجَأ بفضاء نصّيّ مفتوح فيه تتوزع الكلمات وفق تجربة واسعة"[1].

جـ- التكرار:

إنَّ التكرار خاصيَّة فنيَّة أسلوبيَّة تكاد تكون سمة النصوص الحداثية عامة من دون استثناء، نظراً إلى ما تنطوي عليه التجارب الشعريَّة المعاصرة من توتر واحتدام فلا تجد متنفساً لها إلاَّ التكرار الذي غالباً ما يأتي للتأكيد على موقف أو رؤية معينة تشكل هاجساً لدى هذا الشاعر أو ذاك، وأبرز تعريف للتكرار يمكن اعتماده ما ورد في معاجم المصطلحات واللغة، إذ هو: "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني. والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحالن كما نجده أساساً لنظريَّة القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس والتفريق والجمع مع التفريق، وردّ العجز على الصدر في علم البديع العربي"[2].

ويؤكِّد بعض المعاصرين على أنَّ "ظاهرة التكرار أكثر من عملية جمع، هي عملية ضرب فإن لم تكُن كذلك، فهي وليدة ضرورة لغويَّة، أو مدلوليَّة، أو توازن صوتي، أو هي تجري لملءِ البيت والبلوغ إلى منتهاه"[3].

كما يرى البعض الآخر من الدارسين – حسب عبد القادر عبو- أنَّ الشاعر المعاصر استلهم التكرار كإبدال فنّي في بنية القصيدة الحداثيَّة من الشعر العربيّ، وخصوصاً من النتاج الشعريّ للشاعر (ت. س. إليوت)، بالرغم من وجود التكرار في الشعر العربي القديم. لأنَّ قارئ شعر (إليوت) يقف

---

(1) المرجع نفسه، ص 318.

(2) المهندس، كامل، ووهبة، مجدي، 1984- معجم مصطلحات العربيَّة في اللغة والأدب، بيروت، ص 117-118. وانظر: العواني محمد بري، 2008- القوس والوتر، ص 215.

(3) الطرابلسي، محمد الهادي، 1996- خصائص الأسلوب في الشوقيات؛ المجلس الأعلى للثقافة والفنون، ص 62. نقلاً من يوسف عبد الفتاح، 2003- فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعريّ للنقائض، ص 32.

على ظاهرة تعدد أنماط التكرار في قصائده بشكل ملفت للانتباه، ومُحَفِّز على تأمّل مثل هذا التوظيف، والبحث عن سريّته ومبرّره الفني"[1].

وترى الناقدة خلود ترمانيني أنّ أصل التكرار ينبني على أساس تعاقبي؛ إذ يُعَدُّ.. النصّ الشعريّ – بحسب مفهومها– رسالة بلاغيّة تقوم على أساس تعاقبي يبني لبناته الهيكليّة، لتؤدي كل منها دورهنا المطلوب ضمن الحيِّز المُخصَّص لها. وحين يظهر التكرار تتم مخالفة تلك الطبيعة التعاقبيّة المراعية للتسلسل مما يفترض وقوف المتلقي أمام دلالات التكرار التي غالباً ما تكون محملة بإيحاءات شتّى، ولا يخفى على الباحث أهميّة التكرار من الناحية الإيقاعيّة، ذلك أنّ التعاقب والتكرار يفرضان شكل القراءة، ومن ثمّ يُوَجِّهان مسارات الصوت الشعريّ؛ فالقراءة التعاقبيّة تبني مفهوماً تراكميًّا ينمو نموّاً منطقيًّا متسلسلاً من البداية إلى النهاية؛ أمّا قراءة التكرار فهي تبني مفهوماً آخر يعتمد على تثبيت العناصر اللغويّة المتكررة في النصّ الشعريّ الواحد، وفق ما تقتضيه ضرورات السياق أو الأثر الفني الذي يريد الشاعر الوقوف عنده[2].

ومن أبرز الوظائف الجماليّة التي يؤديها التكرار أنّه: "يساهم في إثراء المعنى، ورفعه إلى مرتبة الأصالة، كلّما أحسن الشاعر استخدامه وتوظيفه بشكل يلائم البناء الفني الكلّي للقصيدة؛ وينتج عن أثر فني وجماليّ، بحيث يرتفع إلى درجة القيمة الجماليّة، وليس إضافة تزيينيّة مكملة لبقيّة العناصر البانية لها، أمّا إذا أخلّ الشاعر بكيفيّة استغلال هذا العنصر الجماليّ فإنّه يسقط عمله الإبداعي في اللفظيّة المبتذلة، ويضحي التكرار فضلة تدخل ضمن ما أطلق عليه البلاغيون بالزخرفة اللفظية التي تقتل روح الشعر بدل إغنائه"[3].

والملاحظ أنّ للتكرار وظائف عدّة عرّج عليها القدماء والأسلوبيون في الدراسات القديمة والمعاصرة، لن نخوض في تفاصيلها جميعها؛ وإنما سنقف عند أبرزها حسب ما تؤدين من أدوار فنيّة في قصائد البستاني، وما تستتبعه من دلالات وإيحاءات وقيم جماليّة تضطلع بها على المستويات كافة؛ ولعلّ أبرزها:

(1) عبو، عبد القادر، 2007– فلسفة الجمال في فضاء الشعريّة العربية المعاصرة، ص 165.

(2) ترمانيني، خلود، 2004– الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 306.

(3) عبو، عبد القادر، 2007– فلسفة الجمال في فضاء الشعريّة العربية المعاصرة، ص 166.

1) التكرار الاستهلاليّ البنائيّ:

ونقصد بـ [التكرار الاستهلاليّ البنائيّ]: التكرار البنيويّ الذي ينبني على تكرار ركائزي [استنادي] لكلمة، أو جملة، أو صورة؛ يشكل تكرارها ركيزة القصيدة ومحور ارتكازها؛ وما نلحظه في هذا النوع من التكرار أنّه: "يؤدّي دوراً بنائيًّا داخل بنية النصّ، بوصفه يحمل وظيفة إيقاعيّة وتعبيريّة مهمة الغرض منها الإعلان عن حركة جديدة تكسر مسار القراءة التعاقبيّة، لأنّها تُوقِف جريانه داخل النصّ الشعريّ وتقطع التسلسل المنطقي لمعانيه، وهذا كله يتطلب البحث عن عمق الدلالة النفسيّة لأثر التكرار في تحقيق جماليّة النصّ وقوته البلاغيّة"[1].

ويُعَدُّ هذا التكرار – بشكله البنيويّ الركائزي- نقطة تمفصل القصيدة وتجذرها على جملة معينة، تخلق في نفس المتلقي استجابة شعوريّة ضاغطة على الذهن لتحقيق الاستجابة الشعوريّة التحفيزيّة المطلوبة؛ إذ إنّ هذا التكرار يتغلغل في ثنايا القصيدة، ويدعم علائقها اللغويّة بالتوازن النحوي- الصرفي أحياناً؛ وهذا ما يجعله محوراً ارتكازيًّا للكثير من الدلالات، ونقطة انبثاقها، ففي قصيدة (أندلسيات لجروحِ العراق) تجعل البستاني العبارة (مائدة [الغزو- السلب- القتل- الحقد] تدور) محور ارتكازها ونقطة تمفصلها وانبثاقها الدلاليّ لدرجة أنها تجعلها نقطة انطلاق الرؤى ومحور تواصلها العلائقي المترابط، كما في قولها:

* دبّاباتُ الغزو تدورْ
تسائِلُني الأسلحةُ العزلاءُ عن السرِّ
وأسألها عن نبضِ الفجرِ
* دبّاباتُ القتلِ تدورْ
بغدادُ..
سمرقندْ
غرناطةُ تُنهَدْ...
* دبّاباتُ الغزوِ تدورْ
فوقَ الدبّابة قبرُ رسولِ اللهِ يصيحُ:
غثاءُ السيل، الليلْ..
* دبّاباتُ الغزو تدورْ
يُلَوِّث ثوبيَ نفثُ الدباباتْ

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 306.

* دبَّاباتُ السلبِ تدورُ

تفتشُ كفُّ الأمريكيّ جيوبَ الصحراءْ

* دباباتُ الحقدِ تدورُ...

غرناطةُ تعدو في قمصان الليلِ

يلاحقها الذئبُ التتري(1).

لابُدَّ من الإشارة بداية إلى أنَّ التكرار الاستهلاليّ البنائي – في قصائد البستاني- غالباً ما يأتي وسيلة فاعلة لربط القصيدة، بقوة دفع إيجابيَّة لتحقيق التناغم والانسجام؛ إذء يعد هذا التكرار مؤشّراً دلائليًا لانتظام العلائق اللغويَّة التي تنبني عليها الأنساق الشعريَّة، لتحفيز رؤيتها، بحيثياتها النصّيّة كافة؛ وقوّة ترابطها ومجالاتها الدلائليَّة المفتوحة.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستان تعتمد التكرار الاستهلالي البنائي للعبارة ذاتها التي تُشَكِّل ركيزة القصيدة، ومحور ترابطها المرجعي الإسنادي، [دبَّاباتُ الغزوِ تدور]؛ التي تتكرَّر بملفوظها عدَّة مراتٍ؛ وبملوظات مغايرة للفظة الغزو في بعض المرات [دبَّاباتُ [الحقد- السلب] تدور]؛ وذلك لإبراز الوقع البنائي المحوري لهذا التكرار في ربط القصيدة؛ إذ نَّ الشاعر بهذا التكرار ترفع وتيرة التناغم والانسجام في الاستهلالات النصيَّة، مؤكّدة توحدها وتلاحمها فنيًا؛ لدعم الرؤية وتكريس انفعالها الغاضب من جهة؛ والتأكيد على دور التكرار بنائيًا من جهة ثانية يجعله بمنزلة المدببات الشعوريَّة التي تسهم في تحفيز القارئ إلى حظر الغزو الأمريكي، وأثره المتواصل، ومُسَبِّباته من خراب ودمار لهذا البلد العراقي الحبيب. فالتكرار هنا إذاً، لم يأتِ لتحفيز الرؤية وترسيخها دلاليًا فقط؛ وإنما جاء عنصراً بنائيًا في تشكيل رؤيتها وإحالتها النصيَّة المفتوحة؛ لاستتباع حيثياتها اللغويَّة الدالَّة على عمق الإيحاء وانفساح الرؤية.

2) التكرار اللزومي:

ونقصد بـ [التكرار اللزومي]؛ التكرار الذي يأتي في مفاصل محدّدة في القصيدة على شكل لازمة تتكرر كل حين؛ سواء أكان ذلك في استهلال القصيدة، أم محورها أو قفلتها النصيَّة؛ ليأتي بمنزلة الناظم لحركة القصيدة؛ يُنَظِّمها بدقة في قوله: "هو عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في

(1) البستاني، بشرى، 2011- اندلسيات لجروح العراق، ص 7- 15.

الفقرات أو المقاطع الشعريَّة بصورة مُنَظَّمة، واللازمة على نوعين: اللازمة الثابتة، وهي التي يتكرر فيها بيت شعريّ بشكل حرفي، واللازمة المائعة، وهي التي يطرأ تغيير خفيف على البيت المكرَّر"[1].

ويعمل التكرار اللزومي – من منظورنا في دراسات سابقة- على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائر إيقاعيَّة واحدة، وكأنها قالب فني متكامل في نسق شعريّ متناغم، تجعل القارئ يحسّ بأنها وحدة بنائيَّة واحدة، ووحدة موسيقيّة ذات إيقاع واحد، ويكشف هذا التكرار عن إمكانيات تعبيريَّة وطاقات فنيَّة تغني المعنى، إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه وأن يجيىء في موضعه، بحيث يؤدي خدمة ثابتة على مستوى النصّ، تعتمد بشكل أساسي على الصدى أو الترديد لما يريد الشاعر أن يؤكّده أو يكشف عنه بشكل يبتعد عن النمطيَّة الأسلوبيَّة[2].

ولعلَّ أضمن سبيل إلى إنجاح هذا النوع من التكرار أن يكسر الشاعر رتمه الشعريّ بتغيير طفيف؛ يجعله مستقبلاً لدى القارئ، وهذا ما أشارت إليه نازك الملائكة بقولها: "إنَّ أضمن سبيل إلى إنجاحه أن يعمد الشاعر إلى تغيير طفيف على المقطع المكرَّر، والتفسير السيكولوجي لهذا التغيير أنَّ القارئ، وقد مرَّ به هذا المقطع يتذكره حين يعود إليه مكرَّراً في مكان آخر من القصيدة، وهو بطبيعة الحال يتوقَّع توقعاً غير واعٍ أن نجده كما مرَّ به تماماً، ولذلك يُحِسُّ برعشةٍ من السرور حين يلاحظ فجأة أنَّ الطريقَ قد اختلفت وأنَّ الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لوناً جديداً"[3].

وقد استثمر ألبستاني مثيرات هذا التكرار في موسقة قصائدها، ليكون وقع التكرار اللزومي بمثابة الدور في الموسيقا، وهذا ما جعل من الشعر والموسيقا فنين متلاحمين لا انفصال بينهما؛ وبهذا المقترب أو وحدة المنظور يؤكِّد الباحث محمد بري العواني: "أنَّ الشعر العربيّ لا يفترق في شيء عن الموسيقا العربيَّة من حيث استلهام النبع الفكري الجماليّ الواحد، والعناصر المكوِّنة لكلا الفنين، رغم أنَّهما يختلفان بعد ذلك في طبيعة شكل كل واحدٍ منهما.. إننا نعني بالعناصر المكوِّنة ليس النغمات والأصوات والألفاظ وحسب، بل إنها أيضاً تلك السمات التي هي الإيقاع والتكرار والتشابه والتماثل والتناظر والتدوير، وضروب فنيَّة أخرى زخر بها الشعر العربيّ تقنيًّا... وبهذا لا يكون ظلماً أبداً وضع الشعر بل الموسيقا"[4].

---

(1) ربابعة، موسى، 1988- التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبيَّة)، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي، 10- 13 تموز، ص 4.

(2) شرتح، عصام، 2010- جماليَّة التكرار في الشعر السوري المعاصر، دار رند، دمشق، ط 1، ص 162.

(3) الملائكة، نازك، 1981- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، ص 270.

(4) العواني محمد بري، 2008- القوس والوتر، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص 262- 263.

ففي قصيدتها الموسومة بـ [أحزان الغضى] تبنيها الشاعرة على تكرار اللازمة، لتشكل قرارها الأخير، ومنبع تناغمها وإيقاعها الصوتي المتوازن، كما في قولها:

"لا أُريكَ الرِّضَا

إنَّ رملَ الغضى غارقٌ بالدِّما

....

لا أُريكَ الرِّضَا

لا أُريكَ الرِّضا

إنَّ رملَ الغضى مُفْعَمٌ بالنشيدْ..

يستبدُّ بأدغالِهِ

ويراوِدُ ومضاص بعيد"[1].

بدايةً، نشير إلى أنَّ التكرار اللُّزوميّ – في قصائد البستاني- ينبني على محفِّزات النسق اللغويّ المتوازن لتكرار العبارة نفسها في مواقع معينة مع إجراء تغيير طفيف أحياناً على العبارة المكرَّرة لإثراء طاقتها الإيحائيَّة، وبنيتها اللفظيَّة، ولذلك يُشَكِّل التكرار اللزوميّ النواة المركزيَّة لتدفق المعاني والإيحاءات والمداليل النفسيَّة العميقة إذ يستقي التكرار ماء حياته من خلال صلته بفاعليَّة السياق، ونشاط التركيب، وطبيعة التجربة النفسيَّة المُلِحَّة التي يحاول الشاعر رصدها بكل ما أمكنه من معطيات فنيَّة، وذلك في سبيل تحقيق التناغم بين الوظيفتين الدلاليَّة والإيقاعيَّة في النصّ الشعريّ الحديث"[2].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تقوم بتكرار اللازمة التشكيليَّة: [لا أريك الرضا]، في الفاتحة الاستهلاليّة للمقاطع جميعها؛ بوصفه ركيزتها الثابتة؛ وهذا التكرار لم يأتِ مخصصاً لإبراز الدلالة وتعميقها، وإنما جاء لغاية موسيقيَّة تخدم – بوقعها الصوتي المنظم- متحققاتها الإيقاعيَّة؛ لتكون أشبه بالدور في الموسيقا؛ لتزيدها مجانسة وإحساساً منتظماً إثر تلقيها تبعاً [مقطعاً تلو آخر]؛ أو متقطعاً؛ كل مقطع على حدة؛ ويُعَدُّ التكرار اللزومي أقرب بفاعليَّته المثيرة إلى الموسيقا منها إلى الشعر؛ نظراً إلى دور اللازمة في الموسيقا في تركيز النغم في نفس السامع. وهذا يدلنا على أنَّ التكرار المبدع لا يُشَكِّل ضعفاً للشعر، أو للموسيقا، كما يذهب بعضهم جازماً بلا تمحيص جدوى هذه التنقيَّة، بقدر ما يكون التكرار تفتيقاً وتغريداً لأساليب التعبير والتواصل الإنسانيّ، وتمتيناً لعرى هذا التواصل، وبخاصَّة حين يتعلَّق الأمر بالمتع الجنسيَّة، أو المعنويَّة، وباللذة الجماليَّة، وبذلك يصبح التكرار طرباً لذيذاً. فإذا ما

---

(1) البستاني، بشرى، 2010- مخاطبات حوّاء، ص 83- 87.

(2) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 310.

أضفنا إلى ذلك كله أنَّ كثيراً من الجمل اللحنيَّة لا يكتمل إيقاعها أو مضمونها اللحني إلاَّ إذا تكرَّرت، لعرفنا أنَّ التكرار ايضاً كاشفٌ وموضّح ورابط للمعاني المُضَمَّنة في اللحن، أو الإيقاع، أو الكلام الشعري"[1]. وهذا القول منطقيٌّ، لأنَّ التكرار اللزومي هو مولِّد التناغم اللحني في القصسدة؛ وينبع إيقاعها المموسق المؤثر.

وقد يأتي التكرار اللزومي قمَّة في الشعريَّة عندما ينبع التكرار من بؤرة الصورة العاطفيَّة الممتدة؛ وتواترها اللزومي الموزّ على مسافات سطريَّة متنوِّعة في القصيدة ، كما في قولها:

"ماذا كُنتَ ستفْعَلُ...

لولا هذا الصاروخ...

ماذا كُنتَ ستَفْعَلُ

لو ظلَّتْ مدرسة الحيِّ

مدرسةً

وعيون الأطفالِ عصافيراً ظمأى

وكراسي الأطفالْ..

فاغرةً فاها..

والناظرُ محروقُ الكفيَّنْ...

ماذا كُنتَ ستَفْعَلُ لو ظلَّ السقف...

ينزفُ دمعاً أزرق،

والطبشورْ..

لا يرسم غير الجرحِ،

وغيرَ نخيلٍ ينزف"[2].

بداية، نشير إلى أنَّ متعة التكرار اللزوميّ تنبني – في قصائد البستاني– على عنصر الإثارة، خاصَّة عندما تكون اللازمة ممتدة بالتساؤلات المُدَبَّبة المفتوحة التي لا تتطلَّبُ إجاباتٍ محدَّدة بقدر ما تثير في نفس القارئ من تساؤلاتٍ محتدمة، تشي بزخمها الشعوريّ وإيقادها النبض الداخلي الراكد المستكين لدى المتلقي، حتى حركتها مشاعره ودفعته للبحث عمَّا يكمن وراءها من تأملات وإحساسات ومشاعر صارخة.. وذلك يبدو التكرار في قصائدها محفِّزاً إبداعيًّا؛ بوصفه: "عنصراً بنائيًّا مهماً يسهم في فهم أبعاد

(1) العواني محمد بري، 2008– القوس والوتر، ص 255.

(2) البستاني، بشرى، 2011– مواجع (باء– عين)، ص 81– 82.

التجربة، وذلك عبر استقطاب وعي القارئ، ولفت أنظاره إلى العلاقات البديعة المتنوّعة القائمة على أساس التكرار بأنواعه جميعاً"[1].

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تقوم بتكرار اللازمة التساؤليّة (ماذا كُنْتَ سَتَفْعَلُ)؛ وهذه اللازمة تتغيَّر في استتباعها اللغويّ وانفتاحها وجذبها للقارئ بالمتغيِّر الأسلوبي الذي سيتبعها؛ وهنا، برعت الشاعرة في اختيار المتغيِّرات الأسلوبيّة ذات الصور والمداليل المحتدمة شعوريًّا التي تبث منطوقها ومدلولها بعمق وإحساس شعوريّ جارح، مشبع بومضات الأسى ونفثات الدمع الحزينة على جراح العراق ومآسيه وتعكر صفوه ومظهر خصوبته وجماله؛ وهذا ما عكسته اللازمة المكرَّرة في الختام بمتغيرها الأسلوبي المبتكر من خلال بداعة منطوقه وبلاغة مقصوده [ماذا كُنْتَ سَتَفْعَلُ لَوْ ظَلَّل السقفُ.. ينزفُ دمعاً أزرقَ،/ والطبشورُ.. لا يرسمُ غيرَ الجرح وغير نخيل ينزف]؛ وهذا يدلنا أنَّ التكرار اللزومي يشكل بنية أسلوبيَّة جماليَّة إذا ما وظف شكله النسقي المتطور بإردافه بالمتغيرات الأسلوبيَّة المبتكرة التي ترتقي بالحيِّز الجماليّ والتصويريّ للقصيدة؛ وبالقرب من هذا المنظور يؤكِّد الناقد عبد القادر عبو أنَّ التكرار كقيمة جماليَّة ساهم في خلق أفق توقع لَمُتَقَبِّلي الشعري الحداثي لم تهتزَّ ذائقتهم أمام هذا التوظيف الفني، انطلاقاً من خبرة شعوريَّة ونقديَّة، ومن رؤية جديدة لطبيعة العمل الشعريّ، ولدور كل عنصر في رسم الصورة الكلّية للقصيدة الحداثيَّة، فلا وجود لما كان يطلق عليه في البلاغة القديمة بالبديع، وإنما تضافر جميع العناصر من تكرار وتناص وإيقاع ولغة وصورة، وخيال وغيرها في بناء الوجود الكليّ للنصّ دون اجتزاء وتحقيق الإبداع... وما يضيفه التكرار من تأكيد وإلحاح وتركيز على المعنى إلى درجة الإشباع لم يتقبَّله بعض قرّاء هذا الشعر الحداثي، منطلقهم في ذلك نظرة شكليَّة للشعر وجماليَّاته، فالتأمل المحيط بجوهر عملية الإبداع الشعريّ يُسَهِّل عميلة التذوق، بلو يرفعها إلى مستوى مشاركة الشاعر وضعه النفسي والفكري"[2]. وهذا الأمر يجعل التكرار عنصراً مهماً في الكشف عن المتغيِّرات الأسلوبيَّة ومصاحباتها النفسيَّة التي تلازم الشاعر في مرحلة من المراحل عبر إحصاء شامل للمفردات المكرَّرة التي تشكِّل هاجساً ملحاً لدى الشاعر لتسيطر على مسار تجربته كلها وتسمه بسماتها.

3) التكرار النسقي المُتَدَرِّج:

ويتمثل هذا النوع من التكرار في أن يقوم الشاعر بتكرار جملة تامّة تتناقص تدريجيًّا؛ لينتهي بتكرار جزء بسيط تدريجيًّا حتى يتلاشى، وكأنَّ الشاعر قد وصل إلى مرحلة التفريغ التام إثر الاحتدام الشعوريّ العارم الذي ابتدأ فيه النسق المُكَرَّر وسُمّي هذا التكرار بالنسقي المُتَدَرِّج، لأنَّ الشاعر يريد أن يسجد

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 312.

(2) عبو، عبد القادر، 2007- فلسفة الجمال في فضاء الشعريَّة العربية المعاصرة، ص 172- 173.

إيقاعاته الشعوريَّة بصريًّا بتدرجه الانفعالي الموجي الذي يتصاعد بقوة لحظة الدفق، ثم يتناقص تـدريجيًّا؛ ليصل إلى قرارها الأخير ولحظة الإشباع التام.

والملاحظ أنَّ هذا التكرار يؤدي دوراً بلاغيًّا مهماً في داخل النصّ الـشعريّ، إذ لا تقتـصر مهامـه على المعنى أو الإيقاع، وإنما عليهما معاص، فهو مزيج من الإيقاع والمعنى، وهذا التكرار محمَّل بدلالات بلاغيَّة تتجاوز التكرار الصوتيّ النغمي أو التوكيد المعنويّ، ليصبح التكرار عنصراً بلاغيًّا مرتبطاً بالبنيَّـة الفنيَّة للنصّ الشعريّ، بحيث لا يمكن لأيّ أسلوب بلاغي أنْ يـؤدي الـدور التعـبيري الـذي يـضطلع بـه التكرار[1].

ولعلَّ أبرز ما يمثّل هذا النوع من التكرار في شعر بشرى البستاني قصيدتها الموسومة بـ [القصيدة] التي تقول فيها:

"ماذا يبكيك بُعَيّد عناقِ الأشجارْ..

وهبوب نسيم الواحات

على عرقٍ يتصبَّبُ من كتفيْكِ..!

....

ماذا يبكيكِ..؟

وقد هبَّ الشبو الليليُّ..

وأوصدتِ الأبوابْ!!"[2].

بداية، نشير إلى أنَّ التكرار النسقيّ المُتَدَرِّج – في قصائد البستاني- يسهم في تجسيد البعد النفسي والعاطفي الـذي تخطُّـه القـصيدة، بالتـدرج في تجـسيد الانفعـالات ليـصل إلى ذروة التجـسيد والتفريـغ الشعوريّ في الختام؛ إذ هذا التكرار يؤدي دوراً بارزاً في تمثيل الصوت الداخلي لحركـة البـاطن ليكـشف عن الصراع المتنامي داخل الذات الشعريَّة؛ ليصبح التكرار إشباعاً لحركة الذات في شدة توترها من جهـة وانخفاض حدة التوتر إلى درجة الإشباع والتفريغ المطلق من جهة ثانية.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلحظ أنَّ البستاني تعتمد التكرار النسقي المتـدرِّج في تجـسيد إحساسها الشعوريّ بتدرج موجي متسلسل من دفقة ممتدة مستطيلة تتنـاقص تـدريجيًّا حتَّـى تتلاشـى أو تنتهي باكتمال التفريغ على شاكلة المخطط التالي:

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 306.

(2) البستاني، بشرى، 2011- أندلسيات لجروح العراق، ص 104- 106.

ماذا يبكيك بُعَيدَ عناق الأشجار وهبوب نسيم الواحات.....

ماذا يبكيك؟! وهذا الشوق

ماذا يبكيك؟!

اكتمال التفريغ

....

إنَّ هذا التدرج النسقي التكراريّ يؤدّي إلى تمثيل منعرجات الإحساس وتدفق الشعور بدقة أمام المتلقي لتقريب إحساسه وتواصله معه، ليتحسَّث جريان إحساسه وتتابعه من قمّة التوتر بالموجة أو الدفقة المستطيلة إلى نهاية التوتر واكتمال التفريغ وهكذا استطاعت الشاعرة أن ترسم في قصيدتها منحنيات مشاعرها الداخليَّة بإبراز نسقي يدفع المتلقي إلى التفاعل مع إمكانات القصيدة؛ ومستتبعاتها الشعوريَّة والإيقاعيَّة في آنٍ معاً؛ وهذا التكرار يعمل على تفعيل دور التكرار ليتعدى الناحية النغميَّة أو التوكيديَّة؛ إلى الناحية البنائية من خلال استكناه فاعليَّة التكرار في تحقيق مسارات النصّ الدلاليَّة والإيقاعيَّة معاً[1].

4) التكرار التراكمي

ونقصد بـ [التكرار- التراكمي]: تكرار صيغة [نحويَّة- صرفيَّة] معينة – بشكل تراكمي متوالٍ أو متتابع- سواء أكان ذلك تكرار مفردات أم تكرار جمل أم تكرار تراكيب، وذلك للضغط على حالة شعوريَّة معينة عبر نسق لغويّ مكثَّف، يشي بالتوتر والقلق والانفعال أو جوانب أخرى يحددها السياق، وقد أشار الناقد محمد صابر عبيد إلى قيمة هذا التكرار بقوله: "يتحدَّد التكرار التراكمي في القصيدة الحديثة بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ إلى تكرار مجموعة من المفردات، سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء تكراراً غير منتظم؛ لا يخضع لقاعدة معينة سوى لوظيفة كل تكرار وأثره في

---

(1) ترمانيني، خلود، 2004- الإيقاع اللغوي في الشعري العربي الحديث، ص 308.

صياغة مستوى دلاليّ وإيقاعي محدّد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها"[1].

وهذا التكرار لا يقلّ قيمة أو أهميّة عن بقية أنواع التكرار المهمة إن استطاع الشاعر توظيفه في تعميق الرؤية والتركيز على الصيغ البارزة التي تؤدي مقصوده، وهذا يدلنا على "أنَّ الشاعر لا يكرّر شيئاً بشكل متراكم في تجاربه الشعريّة إلاَّ إذا كان لهذا التراكم أثر واضح في تكوين تجربته وتبلورها"[2].

ومن هذا المنطلق؛ فإنَّ التكرار التراكمي قد يتخّذ أشكالاً عدّة في قصائد البستاني، ما يهمنا منها التكرار التراكمي الذي ينطوي على فاعليّضة شعريَّة أو طاقة إيحائيَّة عالية، تنمُّ على بلاغة منطوقها الشعريّ لتشكل مقوِّمها الأسلوبي الأبرز في التكثيف الشعريّ؛ وجماليَّة التعبير، كما في قولها:

"في الساعاتِ الأولى

أبحثُ عن وجهكِ عبر ملفاتِ الظلمة

تحجُبُهُ عنّي صحراءُ الليلِ الهابط فوقَ الروحْ..

....

تتلَقفني الساعاتُ الوسطى،

تدهمني الخمرةُ بالوجدِ

تميدُ الشرفةُ

تهفُو بي نحو الأعلى.

غلائلُ نومي

ترفعني نحو الأفق القدسي"[3].

بدايةً، نشير إلى أنَّ التكرار التراكمي – في قصائد البستاني- يشي بتتابع المشاعر وتدفقها، وهو مؤشّر دلائليّ على تراكم شحناتها العاطفيَّة المتوترة التي ترصد الواقع العراقي في مرحلته الراهنة، وأغلب السياقات التي تتراكم فيها الصيغ والأنساق اللغويّة المتماثلة هي التي تمسُّ هذا الجانب تحديداً، ودليلنا على ذلك أنها عنونت إحدى قصائدها بمؤولة [العراق]، وهو ديوانها الموسوم بـ [أندلسيات لجروح العراق]؛ تدليلاً على التزامها بهذا النهج، كما تلجأ إلى هذا التراكم الضاغط في السياقات العاطفيَّة والأجواء الصوفيَّة التي تضجّ بالمواجد والحبّ الصوفيّ.

---

(1) عبيد، محمد صابر، 2001– القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط 1، ص 209.

(2) شرتح، عصام، 2010– جماليّة التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص 338.

(3) البستاني، بشرى، 2011– أندلسيات لجروح العراق، ص 118.

وبتدقيقنا – في المقبوس الشعريّ- نلظ أنَّ البستاني تعتمد تراكم الصيغ المضارعة، بشكلٍ متوالٍ مُكثَّف، كما في الصيغ التالية: [أبحثُ- تحجبُ- تتلقف- تدهمُ- تميدُ- تهفو- ترفعُ]؛ وهذا التراكم الفعلي الضاغط بالارتكاز على تكرار الصيغ المضارعة لمؤشّر دلائلي على الحراك الشعوريّ المستتبع لتوتر الحالة الشعوريَّة الضاغطة التي تبثها الذات الشاعرة للتنفيس عن مواجيدها الصوفيَّة، ولعلَّ أبرز ما يدلّ على ذلك فاعليَّة الصور الصوفيَّة بمؤشراتها الدلاليَّة كما في قولها: [ترفعني نحو الأفق القدسيّ]؛ إذْ إنَّ الشاعرة بإضفاء صفة [القدسيّ] على الأفق أكسبت النسق الشعريّ طابعاً روحانيًّا،قدسيًّا ترتقي فوق الحاجز الدلائليّ المباشر إلى مداليل روحيَّة عميقة [مستبطنة] لا يعيها إلاَّ المتخصِّص في هذا الحقل المعرفيّ.

وهكذا يُعَدُّ التكرار لبنة أساسيَّة في قصائد البستاني، لا يخفى أثره على فاعلية نصوصها من حيث الإيحاء والإيقاع والتكثيف وقوة التأثير؛ وكأنَّ لهذه الخاصيَّة وقع السحر على قصائدها تزيدها متعة وجاذبيَّة؛ وهذا ليس بغريب على متذوقي الشعر، فقد ذهب أحد الباحثين إلى القول: "إنَّ التكرار وسيلة مهمة من الوسائل السحريَّة التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة إيجابيَّة في العمل الفني المتميِّز"[1]. وهذا ما خلصنا إليه في دراستنا النصيَّة.

---

(1) نقلاً من فاعليَّة التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض، ص 31.





دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ خلـوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com